Art. 260 f (2

<36616604470018

<36616604470018

S

Bayer. Staatsbibliothek

Art. 260 f/2

Conversations-Lexicon

für

BILDENDE KUNST.

Conversations-Lexicon

für

BILDENDE KUNST.

Begründet von J. A. Romberg,

fortgeführt

von

Friedrich Faber.

Zweiter Band.

Leipzig,

Renger'sche Buchhandlung.

1846.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

B.

Baader, Tobias, blühte in der letzten Hälfte des 17. Jahrh. als Bildhauer zu München, wo er um 1680 das berühmte Marienbild in der Herzogspitalkirche schuf, dessen künstlerischer Werth unbestritten ist, wenn auch die ihm zugeschriebene Wunderthätigkeit (es soll am 21. Januar 1690 die Augen nach verschiedenen Seiten gedreht haben, — *credite, Bavari!*) auf sich beruhen muss. Vortrefflich ist der Schmerzensausdruck, das Betrübtsein bis in den Tod, im Antlitz dieser Muttergottes gegeben. Nächst diesem Werke kennt man von Baader einen Christus am Kreuz mit der *Mater dolorosa*, in der vormaligen Klosterkirche zu Attl, und eine Marie mit dem Christkind, in der Kirche zu Schlehdorf. Des Künstlers Bildniss findet sich in der Sakristei der Herzogspitalkirche.

Baal, Bal oder Bel, war der Hauptgott der Phönizier, ihr Sonnengott, dessen vornehmster Tempel, von König Hiram erbaut, zu Tyrus stand. Von hier verpflanzte sich sein Cultus zu den Babyloniern und Chaldäern, ja selbst nach der Nordküste Africa's, wo die Phönizier (Punier) ihre berühmte Colonie Karthago besassen. Eine Königstochter von Tyrus führte den Baaldienst auch bei den Hebräern ein. Ein grässliches, stierköpfiges Bild, von Erz gegossen, mit emporgestreckten Armen, um die Opfer in Empfang zu nehmen, sollte den Baal vorstellen; es war hohl und hatte vor der Brust eine Oeffnung, gross genug, um ein Kind hineinschlüpfen zu lassen. Der eherne Götze ward glühend gemacht und das arme Geschöpf, das dem Ungeheuer bestimmt war, ihm auf die Arme gelegt. Des Kindes Mutter musste dem Opferact zusehen und in das Jauchzen der rothgekleideten Priester, die um den Altar her tanzten, mit einstimmen. Die schrecklichen Zuckungen des Kindes galten als Ausdruck der höchsten Seligkeit, und durch seine eignen Bewegungen rollte es endlich in den glühenden Schlund des Ofens hinab. Um das entsetzliche Schauspiel weit umher sichtbar zu machen, waren die Opferstätten gewöhnlich auf Bergen errichtet. Die Juden verehrten diesen scheusslichen Götzen als Moloch (in der Grundidee Saturn oder Kronos) und waren in ihrer rohesten Zeit ganz wüthende Praktiker im vorbeschriebenen berüchtigten Molochdienst. Das Alte Testament erwähnt den Baal in sehr verschiedenen Arten und Formen, daher mit allerlei Beinamen, worunter Baalsefuf, in griech. Form „Beelzebub," der bekannteste ist. Als Gott der Fliegen und des Ungeziefers ward er den Juden endlich zum Satan, als welcher er noch ins Neue Testament hineinspielt. — Die Assyrer, wie die Punier, verehrten ausser dem Baal noch die Baaltis, letztere als Mond- und Liebesgöttin, die auch die Namen Astarte und Atergatis führt. Sie dachten sich den strahlenden Baal als die zeugende Weltkraft und Baaltis als die gebärende Mutter Natur, daher bei ihnen der Cultus dieser Götter die üppigste Gestalt annahm, indem jedes Weib der Göttin opfern musste und in der Prostitution von Religionswegen nichts weniger als Schmach erkannte. Der Baaltis war die Taube und der Fisch heilig, jene als Bild der Zärtlichkeit, dieser als das der Fruchtbarkeit; die Tödtung beider Thiere war streng verpönt. Hauptsitz des Baaltiscult war Byblos. Auch stand ein Haupttempel der Astarte Baaltis auf der Burg von Karthago. — In den Darstellungen des Baal findet sich die Idee eines Zeus mit der eines Phöbus Apollo verschmolzen. Noch existiren viele geschnittene Steine (jeder Babylonier hatte nach Herodot einen Siegelstein) aus Chalcedon, Hämatit und Agat, wo man Baal mit der Tiara oder Kidaris und einer Strahlenkrone, einen Kranz in der Hand haltend, auf einem Thron nebst Fussschemel erblickt. Die berühmte Statue des Belos (wie Herodot den Baal schreibt) zu Babylon war sammt Tisch, Thron und Fussschemel ganz mit Gold überzogen, während der Kern des Kolosses aus Holz bestand. Sein Scepter war aus bunten Edelsteinen zusammengefügt, gleichsam die Rosen des Morgenroths andeutend, indess sein Körper sonnengolden erstrahlte. Als einen Zeus-Apollo betrachteten ihn auch die Phönizier, die ihn daher Bel-Samen,

den Herrn des Himmels, nannten. Zu Lucian's Zeit ward der phönizische Zeus auf Stieren sitzend gebildet, wie der Jupiter Dolichenus von Commagene auf einem Stier stehend gesehn ward. Münzen von Hierapolis zeigen ihn mit der syrischen Göttin Atergatis zusammen, den Gott auf zwei Stieren, die Göttin auf einem Löwenpaar sitzend; ein Carneol des Wiener Kabinets giebt dieselbe Gruppe mit merkwürdigen Beiwerken.

Baalbek, die Stadt des Baal oder Sonnengottes, daher von Griechen und Römern Heliopolis (Stadt des Helios, Sonnenstadt) genannt, in der letztern Benennung nicht mit dem ägyptischen (nur einen Obelisk noch aufweisenden) Heliopolis oder On bei Matarieh zu verwechseln, lag im alten Cölesyrien und besass einen wahrscheinlich unter Severus und Caracalla (193—217) erbauten Prachttempel des Bel-Helios, wo sich die Kunst der Römer mit dem prunkvollsten asiatischen Luxus vermählt hatte. Der heutige Flecken Balbek (im Ejalet Akka der asiat. Türkei, am Fusse des Antilibanon, auf einem der niedern Ausläufer des Gebirgs in die Thalebene El-Beka), mit 5—600 Bew. unter einem besondern Emir stehend, weist noch die prachtvollsten Trümmer vom alten Baalbek auf, die zugleich zu den grossartigsten Ruinen in ganz Vorderasien zählen. Die imposantesten Ueberbleibsel bleiben die vom grossen Sonnentempel, der ausser dem eigentlichen Tempelgebäude, wie sich aus dem noch übrigen Unterbau ergiebt, aus zwei grossen Vorhöfen bestand, die mit Säulengängen und gallerieartigen Gebäuden umgeben waren und zu welchen ein prachtvoller Portikus führte. Der Tempelbau im Hintergrunde des zweiten grösseren Vorhofs bildete ein längliches Viereck von 268 F. Länge und 146 F. Breite, dessen Dach von einem Peristyl von 54 korinthischen Säulen getragen ward, wovon nur noch sechs stehen, die im Umfange gegen 22 par. Fuss, der Länge nach im Schafte 58 und mit dem Fussgestell und dem darauf ruhenden Gebälk gegen 72 F. messen. Alles Uebrige liegt meist zertrümmert umher, und der ganze Boden ist so bedeckt davon, dass er eins der malerischsten Trümmerfelder der Welt bietet. Wunderhaft ist die Kolossalität der zu den Substructionen verwendeten Steine, wovon einige gegen 60 F. lang sind, bei einer Dicke von 12 Fuss. Südlich von diesem grossen Tempel steht noch ein kleinerer, gleichfalls im länglichen Quadrat erbaut, dessen Peristyl und Umfassungsmauern der Cella zum grössten Theile noch stehen. Beide Tempel schliessen sich der Grundform nach den griechischen an und sind sowie die Vorhöfe in einem mit reichster Ornamentirung prunkenden römischen Style aus Kalkstein erbaut. Von den kolossalen Steinen an der nördlichen und westlichen Mauer der Platform, auf welcher die Tempel stehen, haben die grössten Blöcke 38 F. Länge, 11 F. Breite und 13 F. Höhe; die kleinsten sind 31 F. lang. Auf der Nordseite giebt es zehn mächtige Blöcke, der grösste 32 F., der kleinste 30 F. lang, 13 F. hoch, 10½ F. dick. Alle diese Massen sind ohne Mörtel so gefügt, dass man keine Messerspitze hineinbringt. Die Betrachtung von Baalbeks Tempelresten hat zu dem Urtheil geführt, dass von hier wie von Palmyra jene buntere Behandlungsweise, jene Ueberladung und mannigfache Theilung der architectonischen Maasse datiren mochte, womit sich die antike Architectur ihr Verderben holte, wie denn die Ausartung der römischen Baukunst überhaupt von einer Aufnahme orientalischer Elemente nicht frei zu denken ist. Bei weitem stärker als zu Palmyra, der andern grossen Ruinenstadt Syriens, die ebenfalls ihre mächtige Anlage von den Römern erhielt, tritt das Mischverhältniss griechisch-römischer mit orientalischen Formen eben zu Baalbek hervor, am auffälligsten wohl in dem dritten und kleinsten Tempel, der sich in einiger Entfernung von der Stadt befindet und als ein achteckiges, von acht Granitsäulen getragenes Gebäude erscheint, dessen Dach eingestürzt ist und das von den Arabern Kubbek-Duris genannt wird; die Anordnung der Säulen verräth hier einen ganz eignen, barock-phantastischen Sinn. — Seit uralter Zeit war Baalbek ein Hauptsitz des Sonnencultus, wie theils der Name, theils der Umstand beweist, dass es unter den variirenden Benennungen Baal-Gad, Baal-Hamon und Baalatz im Alten Testament vorkommt. Doch erst zur Römerzeit bringt die Geschichte einiges Licht über die Heliosstadt, seit diese unter August eine römische Besatzung erhalten. Von da an vermischte sich der Cultus des Bel oder Baal mit dem Jupiterdienst, wie noch vorhandene Kassetten vom Gewölbe des kleinen Tempels zeigen, die ausser den Brustbildern röm. Kaiser und Kaiserinnen auch den Zeus mit der Leda und Diana im Relief vorstellen. Nach Constantins Zeit wandelte sich der Tempel in eine christliche Kirche um, verfiel aber nachmals bei Einnahme der Stadt durch die Araber. In den folgenden langen Kämpfen machte man ihn nebst dem kleinen Tempel zu einer Festung, wovon man noch die Zinnen bemerkt und woher der Platz, auf dem beide stehen, das Castell heisst. Das tragische Schicksal, das Syrien im ganzen Mittelalter und noch bis in die Neuzeit verfolgt hat, musste auch Baalbek und seinen Denkmälern verderblich werden, und was Araber, Tataren und

Türken noch verschont gelassen, wurde 1759 durch ein furchtbares Erdbeben meist zerstört. Wichtig bleibt daher für die Archäologie der Kunst das schon 1757 zu London erschienene Werk: *The ruins of Balbek*, da dessen Herausgeber Wood und Dawkins die Reste der Sonnenstadt vor der letzten grossen Zerstörung sahen. Das zu London 1844 erschienene 14. Heft von des Architecturmalers Roberts „Palästina" enthält mehrere Ansichten der Tempel- und Palastruinen von Baalbek, die zur Vergleichung mit Wood's in dessen grossem Werke über diese Bauten gegebnen Abbildungen dienen und einen Beweis für die Fortschritte liefern können, welche engl. Künstler seit fast einem Jahrh. in der landschaftlichen und architectonischen Darstellung gemacht haben. Das erste grössere Blatt von Roberts stellt den westlichen Portikus dar, in einer Seitenansicht und perspectivisch aufgefasst; die folgende Vignette giebt eine Art von Gesammtansicht gegen den Libanon; dann stellt ein grosses Blatt das (auch bei Wood von diesem Punkte gegebne) grosse Thor mit der Aussicht ins Innre des Palastes vor; die folgende Vignette bringt eine perspectivische Ansicht des kreisrunden Tempels mit seiner Säulenumstellung, und das letzte grosse meisterhaft gezeichnete Blatt die Ansicht der Trümmer des grossen östlichen Portikus von Baalbek.

Baalen, Heinrich van, 1560 zu Antwerpen geboren, bildete sich in der Schule des A. v. Ort und später in Italien zu einem der besten Maler Flanderns aus. Er ist gross in der schönen und treuen Vorstellung des Nackten und besitzt herrliches Colorit. Seine Bilder, Historien und prächtige Landschaften von frischer, durchsichtiger Färbung, sind reich und anmuthig componirt; in vielen seiner Stücke ist der Grund von Breughel gemalt. Baalen war der Lehrer van Dyck's; er starb 1632 in seiner Vaterstadt. Sehr schön ist sein predigender Johannes der Täufer in der Antwerpener Frauenkirche. Die Gallerie des Grafen Schönborn zu Pommersfelden besitzt ein sehr gutes Stück von ihm, einen Triumph der Pomona, wobei die Landschaft von Sammetbreughel herrührt. Ausgezeichnet ist sein „Göttermahl," in der Dresdner Gallerie; alle olympischen Götter sitzen grösstentheils an einem gedeckten Tische unter Baumgruppen; kleine Genien bringen Blumen und Früchte. (Das Bild ist 2 F. 2 Z. breit, 1 F. 7 Z. hoch; die Vorstellung eines Göttermahls findet sich dort von *van Baalen* in einem kleineren, 2 F. 1 Z. breiten und 1 F. 6 Z. hohen Bilde, und in einem noch kleinern von 1 F. 10 Z. Breite und 1 F. 3 Z. Höhe wiederholt.) Dresden besitzt noch Anderes von ihm, z. B. den von mehrern Hunden begleiteten Aktäon, der die Artemis mit ihren Nymphen im Bad überrascht; die Göttin ist im Begriff, den Jäger für seinen Frevel zu strafen. (Höhe 2 F. 5½ Z., Breite 3 F.) Dann die Diana, sammt ihren Nymphen unter einer mit Gewändern überhangenen Baumgruppe schlafend; ein Paar lüsterne Satyrn haben den Ueberhang zurückgeschlagen, um die Reize der schlummernden Schönen zu belauschen; im Vorgrunde liegt allerhand Geflügel und andres Wild. (Höhe 1 F. 6 Z., Breite 2 F. 1 Z.)

Babel (Babylon). — Die Gründung Babels, oder der Bau des babylonischen Thurms, geht in die ältesten Zeiten (2174 vor Chr.) zurück. Die Stadt wurde unter der Semiramis und der Nitokris (2000—1000) verschönert. Babels Glanzperiode, die jedoch erst später, zu den Zeiten der Chaldäer (630 vor Chr.) beginnt, hat uns Herodot als Augenzeuge geschildert. Die Stadt lag in einer grossen Ebene, vom Euphrat mitten durchströmt, und bildete ein Quadrat von 120 Stadien Seite oder 480 Stadien Umfang (zwanzig Stad. machen eine Stunde Weges aus). Sie wurde von lauter geraden Strassen rechtwinklig durchschnitten. Die äussere Ringmauer (denn auch innen lief eine, nur etwas schwächere Mauer herum) war 50 Ellen breit, 200 Ellen hoch, und hatte Thürme und hundert Thore, welche nebst den Pfosten und Sturzen von Erz waren. Andre Autoren geben, mit mehr Glaublichkeit, die Höhe und Breite weit geringer an; Strabo setzt erstere zu 50, letztere zu 32 Ellen an. Die Mauer war von gebrannten, mit heissem Erdpech und dazwischengelegtem Rohrgeflecht verbundenen Ziegeln erbaut; die innere Stadt war voll von drei- und vierstöckigen Häusern. Jede Hälfte der Stadt hatte ein bedeutenderes Bauwerk: die eine die Königsburg, mit einer grossen starken Ringmauer; in der andern stand der Tempel des Baal oder Belus in einem Viereck von 2 Stadien (zu 600 Fuss) im □. Diesen Tempel beschreibt Herodot als einen Thurm von acht Absätzen, unten ein Stadium lang und breit, aussen mit Windeltreppen umzogen, in der halben Höhe mit einem Ruheplatze und Sitzen; im obersten Absatze war der eigentliche Tempel, ohne Standbild. Ein zweiter Tempel war unten im Thurme und enthielt ein grosses Götterbild auf einem Thron, vor welchem ein Tisch. Die Statue nebst Tisch und Thron war zwar dem Kerne nach aus Holz, aber ganz mit Gold überzogen. Ausserhalb des Tempels standen zwei Altäre, der kleinere mit Goldblech ausgeschlagen, und eine 12 Ellen hohe, ebenfalls goldblechene Bildsäule. Strabo giebt die Höhe des Baaltempels zu einem

Stadium an, wodurch die Idee eines eigentlichen Thurmes ziemlich verschwinden würde. Herodot nennt jeden Absatz einen Thurm, und auch dem Diodor zufolge war die Höhe jenes Baues ausserordentlich gross. Weiter erzählt Herodot, wie Semiramis und Nitokris die Mauern und Heiligthümer verschönerten. Er spricht auch von bedeutenden Canal- und Wasserbauten, was von einer grossen technischen Fertigkeit der Babylonier Zeugniss ablegt. Der Nitokris schreibt er den Bau der Brücke über den Euphrat zu, deren Pfeiler aus grossen, mit Eisen und Blei verbundenen Quadern bestanden. Diese Brücke hatte eine hölzerne Decke, welche abgenommen werden konnte, und verband die östliche mit der westlichen (ältern) Anlage der Stadt. Nach Diodor war diese Brücke fünf Stadien lang und 30 Fuss breit. Nach Strabo hatte der Fluss nur eine Breite von einem Stadium; die Pfeiler waren 12 Fuss von einander entfernt, vorn scharf, hinten abgerundet; die Bedeckung bestand aus Zedern und Cypressen, querüber aus Palmbäumen. Nach demselben Autor hatte die Stadt zwei Burgen; die grössere auf der Westseite (den Baaltempel und den grossen Palast der Semiramis umfassend) hatte eine dreifache Ringmauer, wovon die äussere, hoch und kostbar, aus gebrannten Ziegeln errichtet, 60 Stadien Umfang hatte; die zweite Mauer war rund, hatte 40 Stad. Umfang und war aus ungebrannten Ziegeln erbaut, mit bemalten Reliefs; die dritte, von 20 Stad. Umfang, war reich mit Ornamenten, auch mit bemalten Reliefs geschmückt, welche die Jagden der Semiramis und des Ninus vorstellten; drei Pforten von Erz, die mittels Maschinen geöffnet wurden, führten in das Innere. Die weltberühmten hängenden Gärten, auf der Ostseite der Stadt, waren von Nebukadnezar terrassenförmig angelegt, 50 Ellen hoch, 400 Quadratfuss gross, gestützt von 22 F. dicken, 10 F. von einander entfernten Mauern (nach Curtius Rufus 20 F. dick und 11 F. von einander entfernt). Die Zwischenräume waren mit 16 Fuss langen und 4 Fuss starken Steinen bedeckt; darüber war eine Lage Schilf und Erdpech, dann eine Doppellage von Ziegeln, mit Kalk verbunden; dann Bleiplatten und darauf Erde, so hoch, dass die stärksten Palmen darin wurzeln konnten. Die Räume unter den Gärten waren zu Prachtgemächern eingerichtet. Auf der obersten Terrasse befand sich ein Wasserbehälter, der aus dem Flusse durch Maschinen versorgt wurde. Im östlichen Theile der Stadt befanden sich ferner die Paläste Nebukadnezars und seines Vaters, unter welchen chaldäischen Königen dieser Stadttheil zuerst seine Ausdehnung und Verschönerung erhielt. — Babylon sank durch die Zerstörungen der Perser, namentlich des Darius und Xerxes, und durch die Gründung andrer Grossstädte in der Nähe, vorzüglich von Seleukia und Ktesiphon, wie Strabo und Plinius ausdrücklich sagen. Historisch bleibt zu bemerken, dass Alexander d. Gr. zu Babylon im Palast der Semiramis erkrankte und im Palast des Nebukadnezar starb. — Die babylonischen Trümmerhaufen nehmen jetzt, mehr oder minder kenntlich, soweit sie durch Niebuhr, Rich [im J. 1811] und Robert Ker-Porter [1818] erforscht sind (von den neuesten Forschungen durch Major Rawlinson, grossbritannischen Generalconsul in Bagdad, ist noch nichts publicirt), eine Fläche von etwa 3 geogr. Meilen in der Länge und 2 in der Breite ein; besonders zeichnen sich drei Hügel auf der östlichen und einer auf der westlichen Seite des Euphrat aus, letzterer in grösster Entfernung vom Flusse. Diese Ruinenhügel führen heute die Namen Makallibe (oder Modsjalibe, d. h. Ruine), el Kassr (d. h. Palast), Amram und Birs Nimrod. Makallibe besteht aus ungebrannten Ziegeln, ist 542 F. lang, 230 F. breit und 140 Fuss hoch, und scheint die Plateform für grosse Gebäude gewesen zu sein; das Innere ist voll von Gängen und Höhlen; Rich fand einen hölzernen Sarkophag mit einem Skelett darin. Man nimmt diesen Trümmerhaufen für ein einstmaliges Fort unweit der Stadtmauer. Der Ruinenhügel el Kassr nahm noch zur Zeit, als Rich ihn sah, eine Länge und Breite von 2180 F. ein, war aber beim Besuche Ker-Porters sehr bedeutend verkleinert, da die Umwohner sich fort und fort das Baumaterial davon entnehmen. Die hier gefundnen Steine sind gebrannte von der festesten Art, und durch eine Zwischenlage von Mörtel, von nur $\frac{1}{20}$ Zoll Dicke, aufs Festeste verbunden. Die Steine haben Inschriften, und zwar stets auf der untern, aufliegenden Seite. Die unter den Trümmern gefundnen Mauern sind 8 Fuss dick, mit Strebepfeilern und Nischen; unter den vielen unterirdischen Gängen fand sich einer wagerecht mit Sandsteinen bedeckt. Neben den Backsteinen stösst man noch auf Reste von irdenen Gefässen, alabasternen Vasen, Marmor, geschnittenen Steinen, auch auf gefirnisste Ziegel, deren Glanz und Farben zum Erstaunen frisch sind. Alle Umstände machen es wahrscheinlich, dass hier einst die königl. Burg, der Palast Nebukadnezars, gestanden habe; daneben finden sich abgerissene Mauerstücke, die sich als die Substructionen der hängenden Gärten kenntlich zu machen scheinen. Der Hügel Amram, gleich Makallibe und El Kassr nördlich vom Dorfe Hillah oder Helle liegend, hat eine dreieckige Gestalt, von 4200 F. und 2500 F. Länge der Seiten. Ungleich wichtiger sind die Ruinen

auf der Westseite des Euphrat, die den Namen Birs-Nimrod führen. Man sieht einen länglichen Hügel von 2082 F. (nach Rich 2386 F.) Umfang und 200 F. Höhe, von schön gebrannten Steinen. Von der Ostseite her unterscheidet man deutlich zwei Absätze, deren erster 60 F. Höhe hat. Oben auf jenem 200 F. hohen Hügel erhebt sich noch 35 F. hoch eine thurmartige Ruine, von 28 F. Breite und von dem schönsten Mauerwerke, anscheinend die Ecke eines grössern Gebäudes; der Mörtel ist von ausserordentlicher Härte. Diese Ruine ist jedenfalls die des Baaltempels, des „Thurms von Babel," von dessen acht Absätzen derzeit noch drei zu erkennen sind.

Babenburg, vulgo „Schlossruine Altenburg"; s. gegen Schluss des Art. Bamberg.

Babylonische Kunst. S. hierüber, was im Art. Asien auf S. 548—49 mitgetheilt ist; vergl. auch die Art. „Assyrien" und „Babel." Nachzutragen ist hier nur, dass Mr. Steuart zu London, der die Trümmer von Persepolis und Babylon zum Ziel einer archäol. Reise machte, von den bekannten „babylonischen Cylindern" die reichste und schönste Sammlung der Welt besitzt. Der englische Generalconsul in Bagdad, Major Rawlinson, ein eifriger und gelehrter Freund des Alterthums, ist derzeit mit Erforschung der babylonischen Alterthümer beschäftigt und veranstaltet Nachgrabungen, die bisher von Reisenden nicht unternommen werden konnten, zu denen aber ein residirender Consul alle Mittel besitzt. Neben Rawlinson ist der französische Consul zu Mosul, Mr. Botta, thätig. Derselbe hat zu Chorsabad beim alten Niniveh etwa den vierten Theil der Ruinen ausgegraben und Basreliefs an den Mauern entdeckt, die vielleicht noch Kunstzeugniss von der Dynastie der Semiramis geben und wovon die Berichte und Zeichnungen in dem von Jul. Mohl zu Paris redigirten „asiatischen Journal" mitgetheilt werden.

Bacchanalien, die von den Römern gebrauchte Bezeichnung für die dem Bacchus gefeierten rauschenden Feste, die bei den Griechen Dionysien hiessen und von den Gebirgen Thraziens bis zu denen Kreta's, von Phrygien bis Sicilien und Rom sich verbreitet hatten. Der Sieg des Lucius Scipio (Bruders des ältern Scipio Africanus) über Antiochus den Grossen, wodurch die Römer zu Herren von Asien bis ans Taurusgebirge wurden, war Veranlassung, dass mit der unbeschreiblichen Beute asiatischer Pracht und mit den asiatischen Wollüsten auch die Dionysien nach Rom kamen, wo nun das besonders zügellos begangene Fest vorzugsweise den Titel der Bacchanalia trug. Wohl waren schon nach etruskischem Beispiel seit 496 vor Chr. dem Liber (Bacchus) und der Libera (Ariadne) Freudenfeste, die Liberalien, zu Rom gefeiert worden, aber einfacher und ruhiger, als es z. B. bei den städtischen Dionysien Athens herging; erst die Bacchanalien brachten die Sitten und den Staat in Gefahr. In Roms Nachbarschaft war der Hain der Stimula (Semele) an der Tibermündung der Mittelpunkt, wo sich die Eingeweihten zur nächtlichen Feier versammelten. Anfangs nahm man nur Frauen in den bacchischen Geheimdienst auf; eine Campanerin aber wusste als Priesterin wie auf göttliche Eingebung alles umzuändern, liess zuerst Männer zu, machte aus dem Fest eine wahre Nachtfeier der Venus und ordnete statt der dreimaligen Feier im Jahre eine fünfmalige in jedem Monat an. Seitdem wurden diese Orgien Vorwand der schrecklichsten Ausschweifung; wer sich nicht preisgeben wollte, der wurde betäubt durch den Lärm fanatischer Musik, genothzüchtigt, auf die Seite geschafft. Männer und Frauen, selbst der Nobilität, tobten bei nächtlicher Weile am Tiberufer, die Männer in verzückten Tänzen weissagend, die Frauen im phantastischen Aufzuge der Mänaden. Man ging endlich soweit, dass Niemand mehr, der das 20. Jahr überschritten, aufgenommen werden sollte. Im Jahre 186 vor Chr. ward der röm. Senat zu einer Untersuchung veranlasst, worauf die Bacchanalien aufs Strengste verboten wurden; doch tauchten sie später unter den üppigen Cäsaren wieder auf. Das merkwürdige *Senatus consultum de Bacchanalibus* hat sich noch in einem Exemplar bis auf unsere Zeit erhalten; ein Facsimile des zu Wien befindlichen Originals ist in Endlicher's *Catal. cod. manuscr. Bibl. Vindob.* (*I. p.* 1. *tab. I.*) mitgetheilt. Wie stark der Bacchusdienst in der Kaiserzeit getrieben worden, beweisen die häufigen bacchischen Sarkophagreliefs; feierte doch Messalina selbst am Hofe solche Orgien. Wie Theodoret in seiner *Hist. Eccles.* meldet, gab es Bacchanalien noch unter dem Kaiser Valens (366 nach Chr.). Sehr gelehrt hat neuerdings Gerhard mehrere auf diese Feier bezügliche Denkmäler beleuchtet (s. Ed. Gerhard in der Beschr. d. St. Rom I. S. 320 ff.; antike Bildwerke Taf. XCI, 2—4; etrusk. Spiegel Taf. XII. und XIII. mit den Erläut. S. 36—46).

Bacchanten, Bacchantinnen; unter jenen versteht man die Männer, die an den Bacchusfesten Theil nahmen; ursprünglich wurden nur Weiber (die Bakchä, Bacchantinnen) zugelassen, bis die geile Paculla Mitia zu Rom die Aufnahme junger

Männer erzwang, worauf nun jene Feste den ausgelassensten Charakter zeigten. Die Bakchä, von denen die Mythe spricht, waren Gefährtinnen des Bacchus auf seinem Zuge nach Indien; sie hiessen auch Mänaden, Thyaden, Lenäen, Bassariden und Mimalloniden. Diese Bacchantinnen führten einen Kranz von Weinlaub im Haar, hatten um die Schultern das Fell eines Rehes oder eines Tigers hängen, und trugen in der Hand den Thyrsus, einen mit Weinreben umflochtenen Stab. Durch Bacchus' Gunst, und von diesem begeistert, wurden sie wunderthätig; sie konnten lebendige Schlangen in ihr Haar flechten, wilde Bestien mit der Hand regieren und Milch und Honig entströmen lassen, wenn sie mit ihrem Thyrsus auf die Erde schlugen. Als Bacchus aus Indien zurückkam, fing Lykurg, König von Thrake, diese Weiber auf; aber der Gott machte seinen frühern Freund, der ein Weinfeind geworden, rasend, und die Bacchantinnen zogen nun frei von dannen, ihren eigenen Wahnsinn allen hellenischen Weibern mittheilend. Auf Reliefs und Vasenbildern der Alten erscheinen sie oft als bildschöne verzückte Wesen, deren schwärmerische Begeisterung sich schon in dem gelösten Haare und zurückgeworfenen Kopfe ausspricht. Sie kommen mit Thyrsen, Schwertern, Schlangen, zerrissnen Rehkälbern, Tympanen, flatternden und gelösten Gewändern vor. In den Bildungen der spätern Antike bemerkt man noch durchsichtigere Bekleidung und üppigere Bewegung. Die Bacchantinnen erscheinen auch ganz nackt, in den reizendsten Lagen und Stellungen, bekleidet aber stets gürtellos; bisweilen sieht man Mänaden (d. h. Bacchantinnen der völlig rasenden Art) von der bacchischen Wuth erschöpft und von Schlangen umwunden in sorglosen Schlummer gesunken. Idealere Bacchantinnen sind die sogenannten bacchischen Nymphen, deren Wesen nichts Aufgeregtes zeigt; ausser diesen sind noch Satyrinnen zu nennen, die aber seltner vorkommen. Das wahre Ideal einer Bacchantin ist die Gemahlin des Bacchus selbst, die anmuthreiche, blühende, epheubekränzte Ariadne, die überall von Kora, der Nymphe, zu unterscheiden ist und den Gipfel der weiblichen Gestalten des bacchischen Kreises bildet. — Die Satyrinnen, Sileninnen, Paninnen gehören zu den bacchischen Nymphen; sie kommen mit Stumpfnäschen, lachenden Gesichtern, mit einem Satyrkind spielend, flötespielend (Panin), und mit dem Priap vor. Schöne Bacchantinnenköpfe finden sich auf Gemmen; üppig behandelte Figuren, als halbnackte Tänzerinnen, auf Reliefs, herkulanischen Gemälden, und an manchen Sarkophagen und Urnen. Auf Gemmen die Vorstellung, wie eine Mänas in bacchischer Wuth sich selbst verwundet. Sehr häufig kehrt die auf einem Altare in Ekstase knieende halbnackte Mänade wieder, die eine flötenspielende weibliche Figur emporhält; auch sieht man eine ruhige Bacchantin mit demselben Idol in der Hand. Raffinirteste Wollust drückt die antike Vorstellung von Mänaden aus, welche die Milch der strotzenden Brust in bacchische Trinkhörner drücken. Andere Vorstellungen sind: Mänade auf einem Panther, mit Bacchus, auf einem Esel von Silen geführt; Mänaden auf einem bacchischen Stier über das Meer schwimmend, oder auf einen See-Panther gelehnt. Ferner sind zu bemerken: eine Bacchantin, welche die Lyra spielt und einen Dithyrambus auf den sie begeisternden Gott singt, nackte venusisch schöne Figur; eine andre, die überwältigt von Bacchus' Gabe sich dem Kuss eines jungen Faunos hingiebt; eine dritte auf dem Rücken eines aufspringenden Centauren, den sie besiegt und mit der Rechten beim Ohr fasst, ihre Linke treibt ihn mit umgekehrtem Thyrsus an, und auf sein Gesäss mit dem rechten Knie gestemmt stösst sie das linke Bein in seinen Rücken. Als bacchische Frauen erscheinen Thalia, Galene, Irene, Opora (mit Obst) und die Komödia (die von Bacchus mit einer Maske, von einem Satyr mit Sokkus angethan wird). — Der unversehrte Kopf einer Bacchantinstatue, der sich in Villa Albani befand (ein ähnlicher kunstvoll gearbeiteter, aber an der Nase verletzter ist in der Dresdner Antikensammlung), zeigt ein gesenktes Profil, hinaufgezogne Augen [nach Art einiger Faune] und gleichfalls hinaufgezogne Mundwinkel; dies giebt den Ausdruck einer Heiterkeit, welche sich als komische Grazie bezeichnen lässt.

Bacchus (gr. Myth.) gilt für einen Sohn des Zeus und der Semele. Die reizende Geliebte des Zeus ward von Juno in Gestalt einer alten Amme überredet, der Fremdling, der sie geschwängert habe und sich für Zeus ausgebe, sei dieses nicht, sondern ein Betrüger; um sich davon zu überzeugen, möge Semele von ihm verlangen, dass er ihr in dem Götterglanze erscheine, in welchem Zeus die Hera (Juno) zu umarmen pflege. Zeus schwur der Unglücklichen, welche ahnungslos in die Schlinge ging, beim Styx, ihre Forderung zu erfüllen, bereute aber bald sein Versprechen, da die schöne Semele durch seine Glanzerscheinung vernichtet ward. Das Knäblein jedoch, das ihr Schooss barg und das erst sechs Monat alt war, wurde von Zeus gerettet; den Marmorsäulen des Saals, in welchem Semele gestorben, entkeimten Epheuranken, als der Knabe das Licht begrüsste, und Zeus nahm ihn nun in seiner

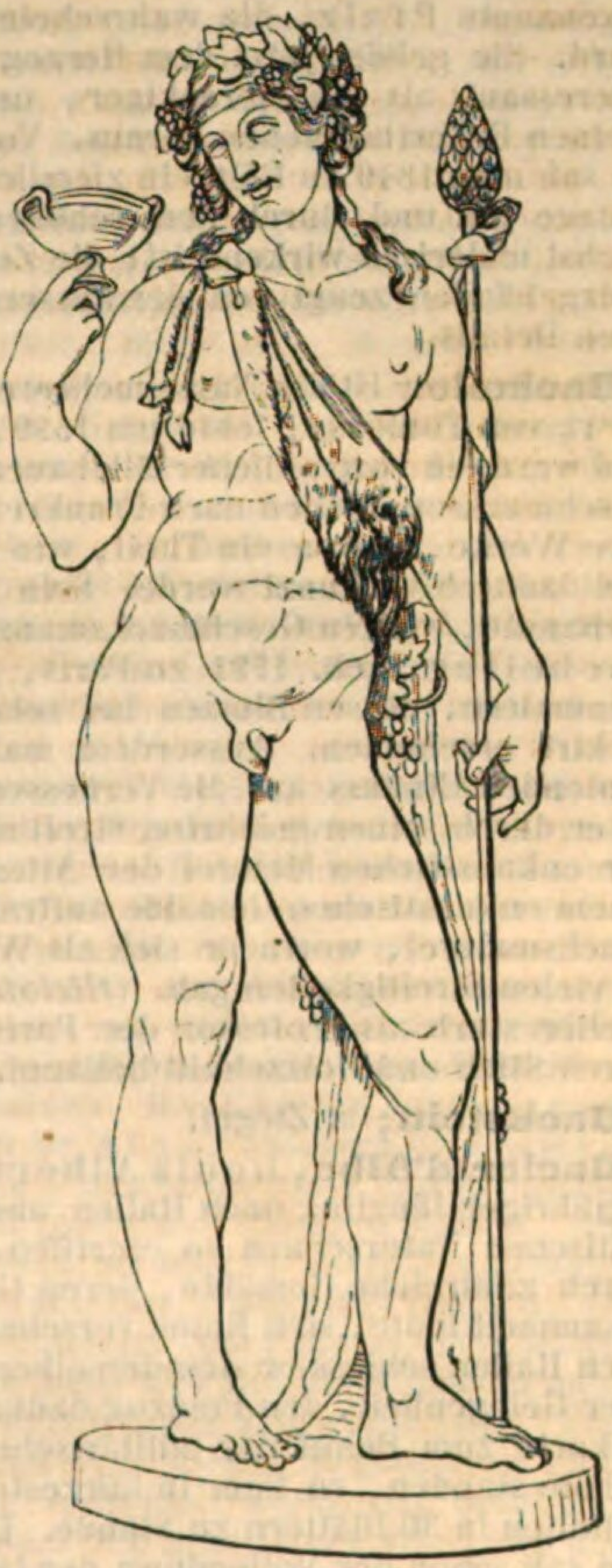
Hüfte auf, aus welcher der junge Bacchus nach dreien Monden zum zweiten Male geboren ward. Hierauf erhielt ihn der Semele Schwester, die Ino-Leukothea (Gemahlin des Athamas), zur Erziehung; Ino und Athamas aber wurden durch die scheelsüchtige Juno wahnsinnig gemacht, und Hermes musste nun den jungen Gott nach Nysa oder Nysos bringen, daher Bacchus den Namen Dionysos (Gott von Nysos) empfing. Wo dieses Nysos lag, bleibt unbestimmt; es wird nach Karien, Thrake, Aegypten, Aethiopien oder gar nach Indien verlegt und scheint überhaupt einen Ort zu bedeuten, wo der Bacchusdienst heimisch war. Als Erzieherinnen des Bacchus gelten die Nymphen Erato, Nysa, Bromia, Polyhymnia, die Okeanidin Koronis und die Satyrn, Faune, Pane und Panisken. In den orphischen Mysterien erzählte man des Gottes Entstehung wie folgt. Die von Zeus geliebte Persephone habe sich ihrem göttlichen Nachsteller entziehen wollen und sich in eine Höhle versteckt; doch entdeckte er sie, und überlistete sie in Gestalt einer Schlange, worauf ein Knabe mit einem Stierhaupt, Zagreus, sich ihrem Schoosse entwand. Zeus liebte diesen Sprössling trotz der Ungestalt und nahm ihn zu sich; aber Juno, scheelsüchtig auf alle Bekanntschaften, die ihr vielliebender Gemahl anknüpfte, und ärgerlich über die Früchte dieser Liebschaften, reizte die Titanen gegen den Zagreus auf, denen jedoch der Knabe durch seine Götterkraft sich zu furchtbar machte, daher sie zur List griffen, ihm allerlei Spielzeug gaben, und während er sich dessen erfreute und keinen Angriff ahnte, ihn dabei überfielen und in Stücke zerhieben. Pallas Athene brachte das noch zuckende Herz dem Vater, der daraus einen Liebestrank machte, diesen der Semele gab und so mit ihr denselben Knaben noch einmal erzeugte. Schon als Kind verrichtete Bacchus erstaunliche Wunder; er sollte als Sklav verkauft werden und tyrrhenische Schiffer führten den schlafenden Knaben davon; als er aber auf dem Schiffe erwachte, verlangte er sofort, dass man ihn wieder nach Naxos bringe; nur der Steuermann Acoetes wollte des Knaben Willen erfüllen und ermahnte die Schiffsmannschaft, das ausserordentlich schöne Kind, das wohl ein Götterkind sei, nicht weiter hinwegzuführen, worauf aber die auf Gewinn erpichten Schiffsleute nicht achteten, sondern auf eilige Weiterfahrt drangen; doch siehe, plötzlich steht das eilende Schiff wie festgewurzelt im Meere, aus dem Kiele erwachsen Ranken von Wein und Epheu, die nun Ruder und Masten umgeben, das Kind verwandelt sich in einen Tiger, wirft die Schiffer ins Meer, woselbst sie zu Delphinen werden, und der einzig verschonte Steuermann führt nun das Schiff nach Naxos zurück, auf welcher Insel er dann der erste Priester des neuen Gottes wird. Bacchus selbst zog von hier aus in alle Welt, um den Menschen den Weinbau zu lehren und sie mit dem sorgenverscheuchenden Feuernass zu erquicken, und liess diejenigen seine Strafe fühlen, die der Weincultur und dem Bacchusdienste entgegen waren. So durchzog er ganz Thrazien, Phrygien, Syrien, kam nach Aegypten und selbst bis Indien, bald auf einem Tiger oder Löwen, bald auf einem Elephanten reitend, bald auch auf einem mit Panthern, Luchsen oder Tigern bespannten Wagen einherziehend, und ward dabei stets von einem tollen Schwarme lärmender Mänaden, von thyrsusschwingenden Faunen und trunkenen Silenen begleitet, wobei er manch komisches und manch tragisches Abenteuer ausführte. So beschenkte er den König Midas, der ihn freundlich bewirthet hatte, auf dessen thörichten Wunsch mit der Gabe, dass alles, was der fürstliche Finger berührte, zu Gold wurde, welche Gabe dem König beinahe das Leben kostete, da auch seine Speisen zu Gold wurden, das bekanntlich nicht sehr nahrhaft ist. Den Lykurgos und Pentheus, die der Verbreitung seines Cultus entgegen waren, bestrafte er dadurch, dass er sie in majorem Bacchi gloriam zerreissen liess; die Weiber von Theben, von Argos und Attika, die sich ebenfalls ihm und seinen Mänaden widersetzten, machte er rasend. Ausserdem kommen seine vielen irdischen und himmlischen Liebschaften in Betracht, worin es Bacchus (Dionysos) den übrigen Göttern der Griechen gleichthat. Venus schenkte ihm mehrere Sprösslinge, den Hymenäus, die liebreizenden Charitinnen und den scheusslichen Priap. Auf Naxos vermählte er sich mit der von Theseus treulos verlassnen Ariadne, die ihm nun auf allen Zügen die treue Gefährtin war. (Vergl. den Art. Ariadne.) In spätern Jahren stieg Bacchus durch den alkyonischen See in den Orkus hinab, um seine Mutter Semele heraufzuholen, worauf dieselbe unter dem Namen Thyone in den Olymp aufgenommen und sammt ihrem Sohne nebst Ariadnen zu den Göttern gezählt ward. Aus seiner Ehe mit Ariadnen erblühten dem Bacchus mehrere Söhne, darunter Oenopion, dem er die weinreiche Insel Chios schenkte. — Der bacchische oder dionysische Cultus der Alten trug ganz den Charakter eines Naturdienstes, und zwar eines orgaistischen, denn die Feste dieses Gottes, die Dionysien oder Orgien (bei den Römern die Bacchanalien), waren die ausschweifendsten und zügellosesten, die das Alterthum kannte und gegen welche die Venusfeste auf der Insel Kythära noch fromme Vergnü-

gen heissen konnten. Die das menschliche Gemüth überwältigende, aus der Ruhe eines klaren Selbstbewusstseins herausreissende Natur liegt allen antiken Dionysos-Bildungen zum Grunde. Der Kreis der dionysischen Gestalten, gleichsam einen eignen Olymp bildend, stellt dies Naturleben mit seinen Wirkungen auf den menschlichen Geist, auf verschiednen Stufen gefasst, bald in edleren, bald in unedleren Formen vor; im Dionysos selbst entfaltet sich die reinste Blüthe, verbunden mit einem *afflatus*, der das Gemüth beseligt, ohne das ruhige Wallen der Empfindungen zu vernichten. Die älteste Griechenwelt begnügte sich bei Darstellung dieses Naturgottes mit einer phallischen Herme, und Bacchusköpfe oder auch blosse Masken (die hochreliefartig an Mauerwänden hervortraten) abgesondert aufzustellen, blieb in der griechischen Kunst immerfort Sitte. Hieraus entwickelt sich die stattliche und majestätische Figur des alten Dionysos Bakcheus mit der prächtigen Fülle der Hauptlocken, welche durch die Stirnbinde (die Bacchus erfunden haben soll, um den auf zu häufigen Weingenuss folgenden Kopfschmerz zu mindern) zusammengehalten werden, mit dem sanften Flusse des Barthaars, den klaren blühenden Zügen des Angesichts und dem orientalischen Reichthum einer fast weibischen Bekleidung, dabei in den Händen gewöhnlich das Trinkhorn oder Karchesion und eine Weinranke. Erst in Praxiteles' Zeit geht daraus der jugendliche, im Alter des Epheben oder Mellepheben gefasste Dionysos hervor, bei dem auch die Körperformen, welche ohne ausgearbeitete Muskulatur weich ineinanderfliessen, die halbweibliche Natur des Gottes ankündigen, und die Gesichtszüge ein eigenthümliches Gemisch seliger Berauschung und unbestimmter dunkler Sehnsucht zeigen, in welchem die bacchische Gefühlsstimmung in ihrer geläutertsten Form erscheint. Jedoch lassen auch diese Formen und Gesichtszüge eine grossartige, mächtig ergreifende Ausbildung zu, in welcher Bacchus sich als Sohn des Blitzes, als der Gott unwiderstehlicher Kraftfülle kundthut. Die Mitra um die Stirn (ein meist buntfarbiges, um den Kopf gewundnes feines Tuch, wie es die Frauen, besonders Hetären, trugen) und der von oben hereinschattende Kranz von Weinlaub oder Epheu machen den Ausdruck des Bacchus sehr vortheilhaft; das Haar fliesst weich und in langen Ringeln auf die Schulter herab; der Körper ist, ein umgeworfenes Rehfellchen ausgenommen, gewöhnlich ganz nackt; nur die Füsse sind oft mit hohen Prachtschuhen, den dionysischen Kothurnen, angethan; als stützender Scepter dient der leichte epheuumrankte Stab mit dem Pinien-Konus, der Narthex oder T h y r s u s. Doch ist auch ein bis auf die Lenden niederfallendes Himation dem Charakter des Bacchus entsprechend; zuweilen ist er auch noch in der spätern Antike völlig auf weibliche Art bekleidet. Die Stellung der statuarischen Bacchusbilder ist meist bequem angelehnt oder gelagert, selten thronend; auf Gemmen, Vasen- und Wandgemälden sieht man den Weingott trunkenen Schrittes wandelnd, auf seinen Lieblingsbestien reitend oder auf einem Wagen von ihnen gezogen. Einer seiner Günstlinge, ein Satyr, ist ihm gern zur Stütze beigegeben; seinen Mundschenk macht Methe. Das ganze wundersame Leben dieses Gottes der Fidelität, der ungeheuren Heiterkeit, lässt sich in einer Menge erhaltner antiker Darstellungen verfolgen; zuerst die deutungsvolle Doppelgeburt, aus Semele's entseeltem Leibe und der Hüfte des Zeus; dann wie Hermes (Merkur) das Kindlein fein eingewickelt zu den Ernährerinnen trägt, wie Nymphen und Satyrn den Knaben pflegen und wie sich in heitern Spielen dessen gottvolle, wunderbare Natur entfaltet; dann wie er vom Getümmel seines Thiasos umrauscht eine Jungfrau mutterseelenallein auf Naxos, die holde Braut Ariadne, findet und dabei noch unschlüssig, betroffen, gleichsam in süssem Traume befangen erscheint, und wie er alsdann auf hochzeitlichem Wagen ihr entgegen oder mit ihr zusammen fährt (in welcher letztern Weise auch die Hinaufführung Ariadnens zum Olymp versinnlicht sein kann). Die Hochzeitsfeier auf Naxos selbst wird zur Darstellung des heitersten und seligsten bacchischen Lebens in aller Fülle der Naturgaben. Aber auch zu seiner aus der Unterwelt heraufgeführten Mutter erscheint Bacchus in einem Werke der besten Kunstzeit in einem anmuthig-zärtlichen Verhältnisse. (Es ist das schönste Stück der in etruskischen Gräbern gefundenen Pateren, nämlich der Vulcentiner Metallspiegel, den der Archäolog Eduard Gerhard besitzt, wo in einer Gravüre voll Seele und Anmuth Dionysos die aus der Unterwelt emporgeführte Semele in Gegenwart des pythischen Apollo umarmt; vergl. Ed. Gerhard's „Dionysos und Semele," Berl. 1833.) Endlich sieht man den Gott im Kreise wüthender Mänaden die Frevler und Feinde seines Cultus, den durch den böotischen Hut bezeichneten Pentheus nebst dem Musenschänder Lykurgos, und durch seine kampflustigen Satyrn die tyrrhenischen Räuber erlegen und strafen, sowie man ihn auch in reichen Reliefdarstellungen (worin spätere macedonische Eroberungszüge mythisch vorgebildet erscheinen) den Triumph der Besiegung Indiens feiern sieht. — S k o p a s und P r a x i t e l e s sind die Hauptkünstler des Alterthums, welche sich

in dionysischen Bildungen gefielen. In diesem Kreise war Skopas (von dem ein marmorner Dionysos zu Knidos stand) einer der ersten, der den bacchischen Enthusiasmus in völlig freier, fesselloser Gestalt zeigte. Von Praxiteles stand ein erzener Dionysos zu Elis, ein reizender Jüngling, epheubekränzt und mit einem Rehfell umgürtet, die Lyra(?) auf den Thyrsus stützend, weich und schwärmerisch blickend. Neben dieser, damals erst aufgekommnen, jugendlichen Bildung stellte Praxiteles den Gott auch in älterer Weise, in reifem Mannesalter, dar, wie in der Gruppe, welche Plinius (XXXIV, 8, 19, 10.) beschreibt: *Liberum patrem et Ebrietatem nobilemque una Satyrum, quem Graeci περιβόητον cognominant.* — Eine der allerschönsten antiken Bacchusstatuen ist die stehende Figur im Gartengebäude am Eingang der Villa Ludovisi zu Rom. Die edlen Formen des Körpers fliessen ungemein weich und anmuthig wie linde Wellen sanften Oels in einander, und des Beschauers Auge gleitet mit unersättlichem Vergnügen an ihnen auf und nieder. Der Kopf, wohl nicht der ursprüngliche der Statue, hat eine hässliche neue Nase, und ist auch sonst nicht vorzüglich; das linke Knie ist modern und beide Arme scheinen es ebenfalls zu sein. Von den geflügelten Köpfchen, welche als Schnalle oder Heft die Schuhriemen an den Füssen dieser Statue zieren, glaubt Visconti (*Mus. Pio-Clem. t. 4. p. 99. tav. agg. fig. 4.*), dass sie den Bacchusgefährten A k r a t u s (den „ungemischten Wein") und dessen Genien bedeuten. Diesem Monument zur Seite geht der herrliche Torso einer andern Bacchusstatue. Im Museo Pio-Clementino (*t.* 2. *tav.* 28. *p.* 55—58.) findet man ihn abgebildet und erklärt, mit der Bemerkung, Raphael Mengs habe ihn überaus hochgeschätzt; der gelehrte Herausgeber macht es auch wahrscheinlich, dass der vor Alters zu diesem Torso gehörige Kopf noch vorhanden und in der Gallerie zu Florenz einer nicht vorzüglich gearbeiteten, von einem Faun unterstützten Bacchusfigur aufgesetzt sei. Das Napoleonische Museum zu Paris besass eine mit besagtem Torso übereinstimmende, vortrefflich gearbeitete, auch sehr gut conservirte Statue (s. *Monum. antiq. du Musée Napoleon*, *t.* 1. *n.* 78.); den kolossalen Torso des sitzenden Bacchus von ausnehmender Schönheit und Kunst, den Neapel besitzt, hat Gargiulo in der *Racc. de' mon. di R. Museo Borbonico* publicirt. Sehr schön ist auch der sehr weiblich geformte Torso: *Mus. Pio-Clem. II*, 28. In liegender Stellung erscheint Bacchus am Monument des Lysikrates; thronend auf einem von W. Zahn publicirten Gemälde aus Pompeji; in weiblicher Tracht (wie denn eine Fabel den jungen Gott als ein Mädchen erziehen lässt) auf dem Monument des Thrasyll. Die schönsten Bacchusfiguren weisen jene eigenthümliche Art idealischer Jugend auf, die wie von verschnittenen Naturen hergeleitet scheint, wo das Männliche zum Weiblichen übergeht; ja sie zeigen den Gott ganz mit den feinen und rundlichen Gliedern, mit den völligen und ausschweifenden Hüften des weiblichen Geschlechts und geben selbst jenen B a u c h an, welchen Anakreon an dem Bacchus so göttlich fand. Von Bacchusköpfen ist der bewundernswürdigste wohl der, welcher sonst den Namen der „kapitolinischen A r i a d n e" führte. In wenig andern Denkmalen der Kunst ist die zur äussersten Feinheit gesteigerte Idee von so vollkommener Ausführung begleitet. Die Formen sind, wiewohl ungemein z a r t, nichts desto weniger g r o s s; die Ausführung bei ausserordentlicher Weichheit doch sehr bestimmt. Ein kleinerer Kopf im Museo Capitolino, gleich dem vorerwähnten mit einer Stirnbinde, wurde von jeher als Bacchus erkannt und seiner gefälligen Züge wegen geschätzt, obschon die Arbeit nicht eben auf die beste Zeit deutet, denn die Haare sind stark mit dem Bohrer ausgehöhlt, die Ohren stehen viel zu tief, das linke Auge ein wenig schief aufwärts und ist auch etwas kleiner als das andre. Ein andrer Bacchuskopf des kapitol. Museum steht in der Gallerie vor den Zimmern hoch auf einer Säule, daher er seltner in Beachtung gekommen. Er ist mehr als lebensgross, mit Epheu bekränzt; seine Haarlocken fallen etwas über die Stirn herein, die an sich von einem sehr erhabnen Charakter ist und uns den Sohn Jupiters zu erkennen giebt; aus den länglichen, nicht sehr offnen Augen blickt Liebe und Lust; der Mund scheint sich zum Vergnügen, zum Genusse zu öffnen; die Wangen sind von heiterer Behaglichkeit gefüllt und zart gerundet. Ausgeführt ist dies Denkmal mit ganz besondrem Fleisse, und die Behandlung an demselben von eigner Art: denn die Haare, die Augenlider etc. sind tief unterarbeitet, um kräftigere Schatten und durch dieselben mehr Deutlichkeit für die Ansicht in einiger Entfernung zu erhalten. (Die Ergänzungen daran bestehen in verschiedenen Locken der Haare und dem grössten Theile der Nase; auch haben die Lippen viel gelitten.) Den indischen oder den b ä r t i g e n Bacchus (nach der Sage liess sich der Gott auf seinem Zuge in Indien den Bart wachsen) stellt am schönsten der sogenannte Sardanapal [*CAPΔANAΠΑΛΛΟC*] dar; s. *Mus. Pio-Clem. tom. II, tav.* 41. Würdig ist auch das Haupt eines bärtigen Bacchus auf Münzen von Thasos, wo sich das Ideal des indischen Gottes sehr deutlich ausspricht. (Mionnet: *Descr. Pl.*

55, 5.) Unter den statuarischen Gruppen zeichnen wir aus: den im Schreiten begriffnen, mehr vom Satyr gezognen als gestützten Bacchus im Palast Mattei zu Rom (ziemlich dieselbe Gruppe, bei Megara ausgegraben, im Besitz eines Privatmanns zu Cambridge, hat eine liegende Ariadne in Relief am Sockel); Bacchus auf das in einen Weinstock sich verwandelnde Satyrlein, den Ampelos, gelehnt (*Brit. M. III*, 11); den mit Eros gruppirten Bacchus bei Mr. Hope in London; einen Dionysos, dem die Methe aus einem Rhyton in seinen Becher schenkt (im Werke des Malers Bouillon III, 70; bei Clarac pl. 134, 135.). Die Münchner Glyptothek besitzt die Ino-Leukothea mit dem Bacchuskind auf den Armen, eine treffliche, aus der Villa Albani stammende Statue, deren rechter Arm ergänzt ist und wahrscheinlich eine gegen den andern Arm wie zur Unterstützung desselben hingeneigte Stellung hatte. Ebendaselbst ist auch ein Silen mit dem kleinen Bacchus, eine Bacchusstatue mit dem Tiger, sowie ein Sarkophag mit der Hochzeit des Bacchus und der Ariadne. Den „Dionysos aus dem Leibe der Semele hervortretend" vergegenwärtigt ein Wandgemälde beim Fürsten Greg. Gagarin zu Rom (*Mem. Rom. di Ant. III*, *p.* 327. *tav.* 13; Gerhard's hyperb. röm. Studien, S. 105 ff.); „Hermes den kleinen Dionysos tragend," welches Motiv von Praxiteles in Marmor behandelt ward, findet sich, wahrscheinlich nach diesem copirt, auf dem schönen Gefässe des Salpion (in Neapel) und auf einem von Zoëga publicirten Relief (s. dessen *Bassir. I*, 3.), sowie auf Gemmen (s. Eckhel's *Pierres gravées* 31.). Sehr häufig kehrt die Vorstellung des der verlassnen Ariadne nahenden Bacchus wieder; bemerkenswerth ist eine Hauptgruppe auf den unter Alexander Severus geschlagenen Münzen von Perinth, dann die auf einem Cameo von Mantua (*Mus. Worsleyan. II*, 1.); ferner die Vorstellung des Bacchus im Schoosse Ariadnens auf hochzeitlichem Wagen (*Mus. Pio-Clem. IV*, 24.; Millin's *Galérie mythologique* 244.), des Bacchus und der Ariadne, die mit Kentaurengespann einander entgegenfahren (Bouillon 39, 2.; Clarac *pl.* 124.) oder wie sie mit Kentauren unter Kitharmusik bei Zephyros Wehen über den sommerlich heitern, von der Galene geglätteten Ocean dahinfahren (*Gal. myth.* 245.). Den Bacchus in naxischer Grotte, mit Ariadne, daneben Amor und bacchische Nymphen (Chryse, Philomele), auf der andern Seite Apollo nebst Dianen und Leto beim delischen Palmbaum und von delischen Jungfrauen gefeiert, stellt ein schönes Vasengemälde in Palermo vor; s. Gerhard's „antike Bildwerke" 59. Auf einem Glas-Cameo (Buonarroti: *Med. p.* 437.) liegt Bacchus im Schoosse einer Frau von Satyrn umgeben. Das vom Bacchusknaben über die Tyrrhener verrichtete Wunder kommt auf Gemmen vor, wo Delphine mit Thyrsen erscheinen. — Die neuere Kunst hat sich nicht minder vielfach im bacchischen Kreise bewegt. Eine Marmorgruppe von 10 Palmen Höhe, der von einem Satyr begleitete trunkene Bacchus, war eine der ersten Sculpturen Michelangelo's, die derselbe für Giacomo Galli, einen röm. Edelmann, ausführte; sie befindet sich jetzt in der Gallerie zu Florenz. In der Freskengallerie des Palastes Farnese zu Rom, sieht man den Triumphzug des Bacchus von Annibal Caracci. Die Dresdner Gallerie besitzt ein Bild von Luca Giordano (auf Leinw. 9 F. 4 Z. hoch, 6 F. 2 Z. breit), vorstellend, wie Bacchus mit seinem Gefolge in Gesellschaft aller olympischen Götter der Ariadne erscheint, welche die Himmlischen um Hülfe und Rache anzuflehen scheint. Auf einem Felsen am Meeresstrande gelagert, blickt sie gen Himmel und hält den Knäuel in der Rechten, der dem Theseus aus dem Labyrinthe half. Die Götter scheinen sich zu ihr herabzulassen, zunächst Ceres und Bacchus, dann Apollo und andre; oben Zeus und Kronos, der ein Kind verschlingt. Von Bonaventura Genelli zu München, einem der genialsten jetztlebenden deutschen Maler, wenn auch italienischer Abkunft, der leider zu wenig malt, aber unermüdet schöpferisch in Zeichnungen ist, kennt man die Entwürfe zu einem „Bacchus mit Ganymedes und Hebe" und zum „Triumphzug des Bacchus mit Ariadne" (in trefflich belebten, anmuthigen Gruppen), welcher letztre für einen Fries bestimmt wurde. Von Werken moderner Plastik wäre die 6 Palm hohe Bacchusstatue zu nennen, welche Thorwaldsen zweimal, für die Gräfin Woronzoff und für den Fürsten von Putbus ausführte (1805). Dieser Bacchus, bekränzten Hauptes, hält mit der Rechten den Becher empor, nicht nur um selbst zu trinken, sondern um den Reichthum seiner Gaben in dem kleinen Gefässe zu zeigen. Er führt das Rehfell, woran noch die Läufer hängen, gleich einer Schärpe. In seiner Linken lehnt der aufgestützte Thyrsus, den er gleich einer Siegesfahne führt. (S. die Abbildung auf nebenstehender Seite). Das bedeutsamste neuere plastische Werk ist aber von Schwanthaler, dessen 150 Fuss langer Fries im Palaste des Herzogs Max von Baiern die Mythe des Bacchus, den Triumphzug, die Freuden und Feste des weinspendenden Gottes mit eigenthümlichem Humor schildert; ein sinnig durchdachtes, schnell verständliches und trefflich ausgeführtes Werk des „Adam Krafft unsrer Zeit." Sehr brav hat auch

Ernst Hähnel in seinem „Bacchuszug" der Antike nachgestrebt; dieses Werk, ein Relief in Sandstein, schmückt die hintere Façade des königl. Hoftheaters zu Dresden und deutet als architectonisches Sculpturwerk höchst sinnreich Bedeutung und Zweck des Gebäudes an. Man sieht in der Mitte des dithyrambischen Zuges den Gott des Weins und der dramatischen Begeisterung mit seiner Ariadne, geschwungen auf dem Rücken jubelnder Kentauren; er hat seinen Freund und Gefährten Herkules, der im Wetttrunke von ihm überwunden und halbschlafend im tigerbespannten Wagen des Gottes ihm nachfolgt, den Musen übergeben, die ihn in seiner Gotttrunkenheit als Repräsentanten des Heroenthums zum Helden des Drama im luftigen Kreistanze einweihen; während Amor ihm die Keule mühsam nachschleppt, eröffnet sich der Zug mit den Bildern des heitern Weinrausches, welcher sich bis zur seligen Trunkenheit in den Hauptgruppen steigert; so verläuft sich der Nachzug in den wüstesten Weintaumel bis zum hässlichen Silen auf seinem Esel und den Evan Evoë schreienden Bacchantinnen und Satyrn. (Dass die Alten den Bacchus und seine Ariadne als Schutzgottheiten theatralischer Feste ansahen, bezeugt unter andern das grosse apulische Vasenbild der königl. Sammlung zu Neapel, in welchem nach Dr. O. F. Gruppe's Erläuterung die Ankleidung zahlreicher Schauspieler, mit deren beigeschriebnen Namen, unter dem Vorsitz jenes göttlichen Paars dargestellt ist.)



Baccio della Porta; s. Fra Bartolommeo.

Bach, Karl Dan. Friedr., geb. zu Potsdam 1756, gest. nach 1825 als Prof. und Dirigent der Kunst- und Zeichnenschule zu Breslau, war ein gewandter Porträtist in Oel und Pastell, und lieferte auch Historien und Thierstücke mit keckem Pinsel, von wahrer und schöner Färbung. Als Frucht seiner italienischen Reise, wozu ihm der Graf Ossolinski die Mittel verschaffte, erschienen 1790 seine „Umrisse der besten Köpfe und Partien aus den Gemälden im Vatican nach Raphael von Urbino," wovon freilich nur die 1. Sammlung herauskam, die aber zwei Auflagen erlebte. Es sind 12 Bl. Calquen (Durchzeichnungen) in Holzschnitt; die seltensten Exemplare sind mit Gold auf grünen Bogen gedruckt. Im J. 1805 erwarb ihm eine allegorische Zeichnung vielen Beifall, welche die Tugenden der Mässigung, Klugheit, Weisheit, Tapferkeit und Gerechtigkeit vorstellte, deren jede das Bild eines der fünf ersten Könige Preussens in Händen trug. 1820 sah man von Bach eine treffliche Copie des berühmten Silen und eines Löwen und Tigers nach Rubens, und 1825 den Helioros (Sonnenberg), eine ausgezeichnete Erscheinung, sowohl durch Eigenthümlichkeit der Idee als durch Vortrefflichkeit der Zusammenstellung.

Bacharach, romantisch gelegnes Städtchen der preuss. Rheinprovinz am linken Rheinufer südöstlich von Koblenz, hat seinen Namen von *Bacchi ara*, da einst die Römer an dieser Stelle dem Bacchus einen Altar geweiht hatten. Hier finden sich die Ruinen der laut Püttmann um 1428 erbauten Wernerskirche, die ein vorzügliches Exemplar des Spitzbogenstyls gewesen sein soll. Ueber den Frohnhof, den langen Hof und den Saal, den frühern Palast der fränkischen Könige zu Bacharach, ist man nicht näher unterrichtet. Die Pfarrkirche von Bacharach, die sogenannte „Templerkirche", ist romanischen Styls und gehört dessen späterer Zeit an; sie zeichnet sich

durch geräumige Emporen über den Seitenschiffen aus. Die Burg bei Bacharach, die der mittelalterlichen Grafschaft Stahleck den Namen gab, gehört zu den schönsten Ruinen der Rheinufer. Unterhalb Bacharach mitten im Rheinstrom sieht man die sogenannte Pfalz, die wahrscheinlich von Kaiser Ludwig dem Baiern 1326 erbaut ward. Sie gehört jetzt dem Herzog von Nassau und stellt sich künstlerisch sehr uninteressant als ein viereckiger, unästhetischer, schwerfälliger Thurm mit vielen kleinen Erkerthürmchen heraus. Vom Landschafts- und Architecturmaler A. Wegelin sah man 1840 zu Köln ein ziemlich grosses Bild: Bacharach am Rhein, das in der Anlage gut und durch den schönen Standpunkt, von welchem es aufgenommen, höchst malerisch wirkend ist; die Zeichnung in der Architectur, in Kirchen, Ruinen, Holzgebäuden zeugt von der ausserordentlichen Pünktlichkeit des Künstlers in solchen Details.

Bachelier ist der Name mehrerer französischen Künstler. Nikolaus Bachelier, von Toulouse, lebte um 1550, studirte zu Rom sehr fleissig den Michelangelo und ward ein vortrefflicher Bildhauer, den man zu denen zählte, die einen tüchtigern Geschmack aus Italien nach Frankreich brachten. Nikolaus hinterliess in Rom mehrere Werke, wovon ein Theil, wie F. Lecomte berichtet, von Liebhabern vergoldet und dadurch verhunzt wurde. Sein Sohn war als Architect zu Toulouse thätig und verbannte, wie ein Geschmacksmann sagt, den gothischen Styl. — Jean Jacques Bachelier, geb. 1724 zu Paris, gehört zu den vorzüglichern Frucht- und Blumenmalern, dessen Blumen bei sehr treuer Naturnachahmung frisch und mit Geist tockirt erscheinen. Ausserdem malte er Historien und Jagden; auch übte er bedeutenden Einfluss auf die Verbesserung der Porzellanmalerei. Am meisten jedoch ist er durch seinen gelehrten Streit mit dem Grafen Caylus über die Wiederauffindung der enkaustischen Malerei der Alten bekannt geworden. Als nämlich der Graf mit einem enkaustischen Gemälde auftrat, publicirte Bachelier ein Schriftchen über die Wachsmalerei, worin er sich als Wiedererfinder bezeichnete, was nun den Anlass zu vielen Streitigkeiten gab. (*Histoire et secret de la peinture à la cire*, 1755.) Bachelier starb als Professor der Pariser Akademie 1805. Einige seiner Gemälde sind durch Stich und Holzschnitt bekannt.

Backstein; s. Ziegel.

Bacler d'Albe, Louis Albert Guillain, geb. 1762 zu St. Pol, kam als zwanzigjähriger Jüngling nach Italien und fühlte sich am Fusse der Alpen von den majestätischen Naturscenen so ergriffen, dass er sich zu Sallanche niederliess, wo er durch zahlreiche Gemälde, deren Gegenstände er in Deutschland und der Schweiz gesammelt hatte, sich Ruhm verschaffte. Beim Aufbruch der republikanischen Armee nach Italien schloss er sich derselben als Artillerie-Lieutenant an und fand als solcher Gelegenheit, den Feldzug dadurch wesentlich zu befördern, dass er eine Generalkarte zum Behuf der militärischen Operationen entwarf. Da ihm alle Mittel zu Gebote standen, so kam in kürzester Frist die schöne Karte des Kriegsschauplatzes in Italien in 30 Blättern zu Stande. Er blieb zu Mailand als Director des Kriegsdepot und sah schon der Vollendung der letzten zehn Platten der Karte entgegen, als der Kriegswechsel die Früchte seiner Arbeit vernichtete. Seine kostbare Sammlung von Zeichnungen und die zwanzig ersten Platten fielen mit allen seinen Effecten dem Feind in die Hand, und er bekam sie erst wieder vom österreichischen Gouvernement, als die verlornen schon fast wieder aufs Neue gefertigt waren. Nun liess er die Fortsetzung der Karte Italiens in 22 Blättern folgen und gab zugleich treffliche Memoirs über den Kartenstich heraus, die im Auszug im *Mémorial topographique* zu lesen sind. Jetzt kehrte Bacler zur Malerei zurück, und sein erstes Stück war das Meisterwerk: das Treffen von Arcole, ein Oelbild von grosser Dimension, das zu Trianon aufgestellt wurde und durch Stiche die weiteste Verbreitung erfahren hat. Damals schuf er auch seinen „Paris bei der Nymphe Oenone," der die Gallerie Malmaison schmückte. Daneben malte er ausgezeichnete Landschaften *en gouache* und edirte eine Folge von Gegenden um Paris. Im J. 1814 ward Bacler Generaldirector des Kriegsdepot, musste aber bei der Wandlung der Dinge 1815 ins Privatleben zurücktreten. Er griff mit Freuden wieder zum Pinsel und zur Zeichnenfeder, und liess nun seine *Souvenirs pittoresques lithogr. de la Suisse*, seine *Promenades pitt.* und die *Vues pitt. du Haut-Faucigny* erscheinen. Sein Tod erfolgte 1824.

Bacon, John, geb. 1740 zu Southwark, gest. 1799, zählt zu den bedeutendern englischen Bildhauern. Er erwarb sich in seiner Jugend durch Porzellanmalen seinen Unterricht und fasste die erste Neigung zur Bildnerei beim Anblick der verschiednen Modelle, die für die Brennerei der Manufaktur, wo er arbeitete, geliefert wurden. Von 1763—67 empfing er neunmal den Preis, und 1768 den ersten der neugestifteten

Londoner Kunstakademie. Eine Statue des Mars, die er ausstellte, brachte ihm solchen Ruf, dass ihn die Akademie zum Mitglied aufnahm. Nie hatte Bacon zur Arbeit in Marmor die Handgriffe gelernt; er erfand, um die Form des Modells auf Marmor zu übertragen, ein eignes Instrument, dessen sich nach ihm manche andre Bildhauer Englands, selbst Frankreichs, bedienten. Merkwürdig bleiben daher die so von ihm gearbeiteten Monumente des Grafen Chatam in Westminster-Abbey, des Lord Halifax, Major Pierson und der Miss Draper (der „Elisa" des Lorenz Sterne). Auch in Bronze arbeitete er mit nicht minderem Glück. Eine Beschreibung des Chatam-Denkmals giebt Murr in s. Kunstjournal XIII, 133.

Baden in der Schweiz, im Kanton Aargau, an der Limmat, ein Städtchen mit 1800 Bewohnern, wurde von den Römern, als sie hier Heilquellen fanden, gegründet. Sie bauten, wo die heutige Stadt steht, ein Castellum thermarum, und noch jetzt findet man in und um Baden römische Inschriften, Bildsäulen, Münzen, Hausgeräth und andre Anticaglien. Bemerkenswerth ist die katholische Kirche und das Rathhaus. Eine breite, mit einer Reihe von Kirchen, Kapellen und Häusern besetzte Strasse führt zu den Quellen, welche tief unten am Ufer der Limmat liegen. Im wärmsten oder Veronabade findet sich auf einer Säule jene Isisfigur, von der man glaubt, dass sie einem Isistempel hier angehört habe. In Baden domiciliren zwei tüchtige Künstler, der Architect C. Jeuch (ein Schüler Gärtners in München, der die Pläne zum Pensionat und zur Kirche der Jesuiten in Schwyz machte, dann nach Aufhebung des Klosters Muri die Pläne zur Umgestaltung desselben in ein Cantonspital für Aargau lieferte), und der Landschaftsmaler J. Mayer-Attenhofer (bedeutender Aquarellist).

Baden-Baden an der Aar und am Oelbach, amphitheatralisch gebaute Stadt im Grossherzogthum Baden, in reizendem Thale am Fusse des Schwarzwalds, 2 St. vom Rhein und 3 St. von Rastadt, war durch seine Heilquellen schon den Römern bekannt, die es zu Ehren des Kaisers Aurelius Alexander Severus *Aurelia aquensis* benannten und Bäder anlegten, von denen Ort und Land nachmals den Namen empfingen. Von den Römeranlagen zeugen noch Ueberreste von Thürmen und Katakomben; das Schloss nämlich, wo 600 Jahre lang die Markgrafen von Baden residirten, enthält eine Menge unterirdischer Gewölbe, die der mittelalterlichen Vehme zum Sitz dienten und ihrer Anlage nach durchaus römisch erscheinen. Das Badener Schloss, noch viele altdeutsche Pracht zeigend, erhält jetzt durch Dr. Stanz aus Bern (in Konstanz wohnhaft) eine Reihe gemalter Wappen, und durch Götzenberger Darstellungen aus der Geschichte des Landes, womit derselbe al fresco die Gänge schmückt. Die Antiquitätenhalle (Museum palaeotechnicum, von Weinbrenner im dorischen Styl erbaut) vereinigt jetzt die um Baden-Baden gefundenen röm. Denkmäler (Büsten, Altäre, Götterbilder von Thon, Grabsteine etc.). Die Collegiat- oder Pfarrkirche besitzt gute Copien der Himmelfahrt Mariens nach Guido Reni und des St. Sebastian nach Domenichino, und enthält die Grabstätten der Markgrafen von Baden seit 1431. Erst gegen Ende des Mittelalters kamen die Bäder dieses Orts wieder in grösseren Flor, und seit 1804, wo sie mannigfache Verschönerung erfahren, wurde das Städtchen einer der ersten Badeorte Europens, den nur leider die Hölle eines französischen Spielpächters verunziert. Das jetzige Conversationshaus war vormals ein Jesuitenkloster. Der Fels, aus welchem die Hauptquelle (Ursprung genannt) hervorbricht, ist noch zum Theil aus römischer Zeit mit carrarischem Marmor bekleidet; auch beim vormaligen Armenbade finden sich mehrere Reste von röm. Bädern vor. Unter den Neubauten ist die Trinkhalle hervorhebenswerth, ein monumentales Werk, welches aus der Hand des grossen Karlsruher Architecten Heinrich Hübsch, eines der Hauptreformer deutscher Baukunst, hervorgegangen ist und durch grossartige Einfachheit sich auszeichnet. Das Gebäude theilt sich in zwei Hauptmassen, in die Façade und den Hinterbau. Die erstere dient als Halle für die Kurgäste und bildet ein Oblongum, dessen günstiges Verhältniss an sich durch 16 hohe schlanke Säulen auf der äussern langen Seite und durch eine breite steinerne Treppe sich noch klarer herausstellt; überdem unterstützen die Hautreliefs in Stein (von Reich dem Aeltern), welche den Frontgiebel und die Querfelder über den Seitenthüren schmücken, sowie die Fresken (von Jakob Götzenberger), welche die Rückwand der Halle zieren, den monumentalen Charakter des ganzen Werks. So findet man Architectur, Sculptur und Malerei würdig vereinigt. Der unmittelbar mit der Halle verbundne Hinterbau ist in ganz prunklosem Styl ausgeführt, nimmt eine starke Tiefe und Breite ein, und macht sich auch äusserlich gefällig. Hier hat der Quellbrunnen seine Stelle, auch für andre Bedürfnisse der Kurgäste ist vorgesorgt, wie überhaupt auf Zweckmässigkeit des Gebäudes alle mögliche Rücksicht genommen ist. Specielle Bemerkung verdienen im Innern die kunstvollen Gewölbe, womit die Halle eingedeckt ist,

im Aeussern die einfachen, aber ästhetischen Gesimsverzierungen von gebrannter farbiger Erde. Sehr gut kommt es der Façade zu Statten, dass sie, auf hohen Fundamenten ruhend, sich tüchtig aus dem Boden heraushebt; ebenso ist dem ganzen Gebäude die Situation mitten in den freundlichen Anlagen ungemein günstig. Dies Werk von Hübsch ist mit Recht von Wilh. Füssli „die grösste Zierde von Baden-Baden im Gebiete der Baukunst" genannt worden.

Badenweiler, ein Dorf im Badenschen, im obern Breisgau, besitzt ein theilweis gut erhaltenes Badgebäude aus Römerzeit. Es war einst eine öffentliche Badanstalt, von einer römischen Privatperson gehalten. Es ist eine grossartige Ruine von 214 Fuss Länge und 67 F. Breite. Noch vollständig findet sich ein röm. Thurm vom alten Castell vor.

Bader, Richard, geb. zu Bamberg 1798, wo er als sehr geschickter und thätiger Arbeiter im Posamentirfache lebt. In den Versammlungen des Bamberger Kunstvereins sah man einen höchst fleissig von ihm ausgeführten Christuskopf nach Hans Burgkmair, Figur in Nopten mit Seide brochirt, dann auch sehr schöne Flechtarbeiten. In neuerer Zeit war Richard Bader wohl der Erste, welcher die Dürerschen Holzschnitte in Flechtarbeit wiedergab, zu welchem Zweck sie auch Dürer fertigte.

Bäder der Alten; s. Thermen.

Badmintonhouse, 16 Meilen von Bristol, Landsitz des Herzogs von Beauford, besitzt eine Sammlung von Gemälden und antiken Bildwerken.

Badolocchio; s. Sisto Rosa.

Baerze, Jacques de, flandrischer Bildschnitzer, fertigte für Philipp den Kühnen ums J. 1391 zwei sehr grosse Altarschreine mit Reliefs, einzelnen Figuren und Ornamenten, wogegen die Malereien daran Melchior Broederlam besorgte. Welch hohen Werth Herzog Philipp auf die möglichste Vollkommenheit dieser Werke legte, bezeugen die Rechnungsbücher des Amiot Arnaut, wodurch man erfährt, dass diese zwei von Jakob van Baerze ausgeführten grossen Altartafeln von Dendermonde in die Karthause nach Dijon gebracht, im J. 1392 auf Herzogs Befehl wieder nach Artois zurückgesendet wurden, indem Jean Maluel, Maler und Vergolder des Herzogs zu Dijon, welchem zuerst die Vergoldung übertragen worden, nicht die gewünschte Vollkommenheit darin erreicht hatte. Bei Aufhebung der Klöster in der Revolution unterlag auch die Karthause, die von allen Herzögen von Burgund aufs Herrlichste ausgeschmückt worden, der französischen Zerstörungswuth; indess gelang es, die beiden sogenannten Reisealtäre der Herzöge dem Untergang zu entziehn und in einem Winkel der dortigen Hauptkirche in Sicherheit zu bringen. Dort standen sie unbeachtet unter Staub und Moder, bis Hr. Saint-Mernin, jetziger Director des Dijoner Museums, sie aus ihrem Verderben zog und für deren Herstellung eigenhändig sorgte. Jeder der Altarschreine misst, wenn geschlossen, etwa 5½ Fuss Höhe auf 8½ Fuss Breite. Der eine enthält im Mitteltheil des Innern, in welcher gothischer Architectur, drei stark vortretende Reliefs: die Enthauptung Johannis des Täufers von 6 Figuren, eine Martyrscene von 7 Figuren und die Versuchung des heil. Anton von 4 Figuren. Die innern Wände der Flügeltafeln schmücken mehrere einzeln stehende Heilige, alles in stark vergoldetem Schnitzwerk. Die Figuren sind durchgehends sehr charakteristisch, öfters schön, aber sehr verschieden von der van Eyck'schen Art, und ganz im Styl des 14. Jahrh. gehalten. Die Malereien, die sich an den Aussenseiten der Flügel befanden, haben sich leider jetzt bis auf die letzte Spur abgeblättert. Weit besser erhalten ist der andre Altarschrein von demselben Meister, derselben Grösse, Güte und Pracht. In des Innern Mitte zeigt er in stark vortretendem Relief den Kalvarienberg oder die Kreuzigung Christi von 20 Figuren, links die Anbetung der Könige von 9 Figuren, und rechts die Grablegung mit 8 Figuren. Wie bei den vorerwähnten Altarflügeln stehen in reichvergoldeten gothischen Tabernakeln mehrere geschnitzte Heiligenfiguren, worunter ein drachenerlegender St. Georg, der abgeformt worden und in Gyps bei dem Abformer Jaquet im Louvre zu Paris käuflich zu haben ist. — Der vorzüglichste Bildhauer Philipps des Kühnen, Claux Sluter aus Holland, der 1390 zum „*ymaigier*" des Herzogs ernannt wurde, lieferte gemeinschaftlich mit seinem Neffen Claux de Vausonne und unserm Jacques de Baerze das herrliche Denkmal jenes im J. 1404 gestorbenen Herzogs.

Bagdad, jetzt Hauptstadt eines türkischen Paschaliks, liegt grösstentheils an der Ostseite des Tigris, über den eine 620 Fuss lange Schiffbrücke geht, während das alte Bagdad, die Stadt der Kalifen, an der Westseite des Flusses lag. Es ist mit einer Mauer von Ziegelsteinen, etwa eine deutsche Meile im Umfang, und mit einem sehr tiefen Graben umgeben, in den der Tigris geleitet werden kann. Die meist aus Ziegel-

steinen erbauten Häuser sind, mit geringen Ausnahmen, nur ein Stock hoch; die Strassen unsauber, ohne Pflaster und sehr eng. Das ausgezeichnetste arabische Bauwerk Bagdads ist der Palast des Statthalters. Einen glänzenden Anblick gewähren die Basars mit ihren 1200 Läden, gefüllt mit allen Arten orientalischer Waaren. Romantische Berühmtheit hat Bagdad als Hauptschauplatz der Mährchen in 1001 Nacht. Bemerkung verdient eine Ruine bei Bagdad, aus ungebrannten Ziegeln, 100 F. breit, 130 F. hoch, also thurmähnlich; ihr gegenwärtiger Name Tell-Nimrod weist, nicht minder als das Material und die Form, auf babylonisches Alterthum hin.

Baglione, Giov., geb. 1594 zu Rom, studirte die Malerei unter dem Florentiner Francesco Morelli, malte schon mit 13 Jahren unter grossem Beifall in der Libreria des Vatican, und wurde für ein Gemälde in St. Peter (die Erweckung der Tabitha, 1607) mit einer goldnen Kette belohnt. Um ein Bedeutendes später (1630) verdiente er sich durch die Darstellung der Fusswaschung, in St. Peter, den Christusorden. Die meisten römischen Kirchen haben Bilder von ihm. Seine Vorzüge bestehen in gutem kraftvollen Colorit, in schöner Anordnung, und in der leichten, freien Pinselführung. Noch weiteren Namen verschafften ihm die „*Vite de' Pittori, Scultori, Architetti ec.*“, die er 1642 herausgab und worin er diejenigen Künstler schilderte, die von 1572—1640 zu Rom arbeiteten; eine Art Fortsetzung dieses Werks lieferte Battista Passeri. Auch hat man von Baglione eine Beschreibung der Kunstwerke in den neuern Kirchen Roms, die 1639 erschien.

Bagmihl, Jul. Theodor, Architecturmaler in Stettin. Im J. 1834 sah man von ihm eine „Inneransicht von St. Nikolai“ und eine der „Klosterkirche zu Berlin“ ausgestellt.

Bagnacavallo; s. Ramenghi.

Baider, Simon, ein ausgezeichneter altdeutscher Bildschnitzer, war von Konstanz gebürtig und ein Zeitgenoss des ältern Syrlin. Von ihm wurde um 1470 im Konstanzer Dome das Schnitzwerk an den Thürflügeln des Hauptportals gearbeitet; es stellt Scenen der Passionsgeschichte vor.

Baillie der Capitain. — William Baillie, geb. um 1736 in Irland, diente den grössten Theil seines Lebens in der engl. Cavallerie und trieb zu seinem Privatvergnügen das Zeichnen und Kupferstechen. Er brachte es als Stecher mit der Nadel, dem Grabstichel, in Schwarzkunst, in Kreide und getuschter Manier so weit, dass ihn die Liebhaber seiner Blätter bestimmten, dem Pferd zu entsagen und sich ganz der Kunst zu weihen. Zuerst publicirte er seine Stiche einzeln, gab sie aber nachher vereinigt in 2 Heften heraus, deren jedes 50 Bl. enthält. Das frühste Bl. darunter ist vom J. 1753, das jüngste von 1777; viele derselben sind nach eigner Erfindung, eine grosse Zahl aber nach guten Meistern. Vorzüglich geschätzt sind seine in Rembrandts Geschmack gehaltenen Blätter; er copirte diesen mehrmals (zumal in der Landschaft mit den drei Bäumen) so täuschend, dass seine Copien originalgleich gehalten wurden und gern noch wie Originale bezahlt werden. Er bekam Rembrandts Originalplatte vom sogenannten Hundertguldenblatt in seine Hände, und überarbeitete sie, worauf seine Abdrücke viel höher als die alt-rembrandtschen in Preis kamen, zumal seit er die Platte in vier Stücke zerschneiden liess, um diese einzeln abzudrucken. Von ihm ist die beste Copie nach Rembrandts berühmtem Blatte von 1639: „der Goldwäger“ (Porträt des *Johan Augustyn Wtenbogard, Ontfanger van Hollant, over het Quartier van Amsterdam*); ferner hat man von Baillie die grosse Landschaft mit der steinernen Brücke (nach einem Gemälde in der Sammlung des Grafen Bute 1764 gestochen), die Landschaft mit den Tempelruinen und den orientalischen Figuren (in den ersten Abdrücken ohne Stecherzeichen, in den spätern mit dem Monogramm: *W. B. insculp.* 1762), in der Luft schwebende Engel (ein sehr schönes Blatt in rother Kreide, nach Raffael), das Seifenblasen machende Kind (ein Bl. in 4., nach Rubens), die Grablegung (eine reiche Composition, nach Rembrandt), den ebenfalls ein Hauptblatt abgebenden „*Fr. Hals, Pictor*“ (nach dessen eigenem Bilde), das Innere einer Stube, wo Bauern spielen und zechen (nach Teniers), den Federschneider nach Gerhard Dow und zwei Officiere bei einer Frau, die bei einem Lichte schläft (nach dems. 1774 gestochen).

Baireuth, am rothen Main, Hauptstadt des bairischen Kreises Oberfranken und des ehemaligen Fürstenthums Ansbach und Baireuth, liegt in einer reichbewachsnen, fleissig bebauten Hochebene. Die herrlichen Alleen, welche zur Stadt führen, die sehr ansehnlichen, aus den schönsten Sandsteinquadern erbauten Schlösser und andre Gebäude, Anlagen der hier vordem residirenden Markgrafen von Baireuth, geben dem Orte ein grossstädtisches Ansehn. Das Residenzschloss zeigt die Ritterstatue des Markgrafen Christian Ernst. Der achteckige Schlossthurm, zu dessen Höhe

man auf einem Wendelfahrweg statt einer Treppe gelangte und welchen Karl Phil. Dieussart begonnen hatte, ward unter dem Markgrafen Christian Ernst 1696 von Leonhard Dinzenhofer vollendet, demselben Baumeister, der auch den Schlossbrunnen angab, welchen der Bildhauer Elias Ränz verzierte. Die Magdalenenkirche, altdeutschen Styles, wurde 1446 erbaut. In neuern Zeiten ist die Stadt durch die Residenz eines der Fürsten in der deutschen Literatur, des trefflichen Jean Paul, verherrlicht worden. Sein Standbild, hier 1841 errichtet, ist vollkommene Porträtstatue; selbst die Rose, die der geniale Dichter im Knopfloch zu tragen pflegte, ist nicht vergessen. Jean Paul ist glücklich in seiner Eigenthümlichkeit aufgefasst, wie er von einem hohen Gedanken bewegt nach Oben schauend, den Griffel in der vor die Brust gehaltnen Rechten, in der Linken sein Schreibbüchlein, an einem vom zurückgeschlagnen Mantel halb bedeckten Baumstamm lehnt, um den sich Epheu schlingt. Diese Bildnissstatue, über zehn Fuss hoch, ward von Schwanthaler modellirt, von Stiglmaier gegossen, und gehört zu den trefflichsten ihrer Art, die je ausgeführt wurden. Bemerkenswerth sind die der Stadt benachbarten Anlagen: Fantaisie und die schöne Eremitage (1 St. von der Stadt) mit prächtigem Garten, Wasserkünsten, Statuen, Tempeln und Grotten. Baireuth ist der Geburtsort des durch sein Galleriewerk namhaften Malers und Lithographen Friedrich Hohe.

Bajae, kleine Stadt an der Küste Campaniens, in Neapels Nähe, wo jetzt das Castell Baja, ein Werk des Vicekönigs Peter v. Toledo, befindlich ist, war einst wegen seiner reizenden Lage ein Lustort der vornehmen römischen Reichen, die hier ihre Sommerresidenz aufschlugen und die prächtigsten Landhäuser und Bäder erbauten. Die letztern wurden der Sammelplatz der „Ambubajen", einer Art syrischer Lustdirnen, und in der letzten Zeit der römischen Republik war der Ort schon so verrufen, dass Cicero in seiner Vertheidigung des jungen M. Coelius sich rechtfertigt, dass er eines Menschen sich annehme, der kein Gelag ausgeschlagen, ja der sogar Bajae besucht habe! Dennoch hatte Cicero selbst eine Villa daselbst, ebenso Lucullus und Plinius. Von der Pracht dieser grossen Landgüter zeugen noch viele zerstreute Reste. Die Menge der Prachthäuser, welche das Meerufer und die Höhen bedeckten, gaben der ganzen Strecke von Bajae bis Puteoli (Puzzuoli) oder Dikäarchia das Ansehn einer einzigen grossen Stadt. Gegenwärtig erscheint die Gegend zufolge wiederholter zerstörender Naturereignisse in ganz veränderter Gestalt, so dass die Berichte alter Autoren weder auf die Lage der nahen Seen, noch auf die übrige Beschaffenheit der Gegend völlige Anwendung leiden. Mehrere, Lucullus z. B., bauten hier einst, theils aus Caprice, theils aus wirklicher Noth um Platz zu Gebäuden, selbst ins Meer hinein, daher noch Trümmer von Bädern und Palästen unter den Wellen des Meeres sichtbar werden. Von den Tempeln der Venus, Diana und des Mercur, welche Bajae besass, finden sich Spuren vor. Ein römisches Wasserbauwerk [die Cisternen] hat sich ziemlich erhalten. Die Schwefeldämpfe der heissen Quellen machten Bajae schon im Alterthum ungesund; jetzt aber bei der schlechtesten Luft, wozu die Versumpfung der Wasserabzüge tritt, ist die Gegend wie ausgestorben.

Bakhuysen, Ludolf, berühmter niederländischer Marinenmaler, geb. 1631 zu Emden, war erst Schreiber bei seinem Vater, dem Secretär der Generalstaaten, dann kam er (1650) in ein Amsterdamer Handelshaus, und hier war es, wo seine Liebe zur Kunst bis zum Entschlusse stieg, bei Everdingen in die Lehre zu gehen. Auch andrer Künstler Werkstätten wurden besucht, und durch Beharrlichkeit, unterstützt von natürlicher Anlage, brachte es Bakhuysen gar bald zu ausnehmender Gewandtheit und Fertigkeit in seinem erwählten Fach. Von seinem Drange, alles der Natur abzulauschen, zeugt die Erzählung, dass er oft bei herannahendem Sturme ein leichtes Fahrzeug bestieg, um die Wellenbewegung, deren furchtbare Brandungen und den Schiffe zerstreuenden und zertrümmernden Sturm zu beobachten. Voll des Geschauten eilte er dann nach Hause und führte mit bewundernswerther Wahrheit in den Einzelheiten die vorher entworfenen Skizzen aus. Solch muthvolles Streben musste seinen Seestücken den ersten Rang verschaffen. Besonders berühmt ist sein Marinebild im Museum zu Paris, das er auf Bestellung des Raths zu Amsterdam lieferte, der es 1665 an Louis XIV. zum Geschenk sandte. Dresden besitzt von Bakhuysen ein Seegefecht; im Vorgrunde sieht man ein sinkendes Schiff, dessen Besatzung sich in die Schaluppen rettet. (Auf Leinw. 4 F. breit, 3 Fuss 3¾ Z. hoch.) In der Schönbornschen Gallerie zu Pommersfelden ist ein Wallfischfang, von sehr delicater Touche, aber etwas bunter Wirkung, von ihm vorhanden. Das Berliner Museum besitzt zwei Stücke von ihm. Das eine ist ein schwerer Seesturm; ein Schiff, das schon zwei Masten eingebüsst, ist im Begriff am Eingange eines von Felsen, die durch Thürme gekrönt sind, eingeschlossnen Hafens zu scheitern; im Vorgrunde mehrere Menschen, die allerlei Waaren aus dem Wasser zu bergen, andre, die sich selbst schwimmend

zu retten suchen; im Hafen selbst ein grosses Schiff, im Hintergrunde andere Schiffe auf offener See. (Auf Leinw. 6 F. 3 Z. hoch, 8 F. 7¼ Z. breit.) Das andre stellt eine leichtbewegte See vor, die von mehrern grössern und kleinern Fahrzeugen, worunter zwei Kriegsschiffe, belebt wird; am Horizont zeigen sich, sehr entfernt, einige Gebäude; durch die Wolken einfallende Sonnenblicke erhellen einzelne Partien. (Dies „*L. B.* 1664" bezeichnete Bild ist auf Leinw. 1 F. 9¾ Z. hoch, 3 F. 1½ Z. breit.) Die Münchner Pinakothek hat von ihm den Seehafen von Antwerpen. Ein andres Stück Bakhuysens findet sich in der Stanza di Psyche im Palast Pitti zu Florenz. Bei Versteigerung der Sammlung des Rothschildschen Cassiers Martini zu Paris, 1844, ging eine „leichtbewegte, von vielen Fahrzeugen belebte See" (auf Leinw. 60 Cent. hoch, 78 Cent. breit) für 5300 Francs weg. — In Bakhuysens Bildern herrscht neben der äussersten Wahrheit die ganze Poesie des bewegten Elements. Seine Farben sind trefflich, und sein Pinselstrich ist ganz vorzüglich geeignet, das Wasser und dessen Bewegung wiederzugeben; sein Himmel ist leicht und unendlich mannigfach. Erst in seinem 71. Jahre fing Bakhuysen an, auch in Kupfer zu ätzen. Sein Stichwerk besteht in 10 Blättern holländ. Marinen; dabei ist das Porträt des Meisters in Schwarzkunst, das Elogium von J. van Broekhuizen, mit beweglichen Lettern gedruckt, und der gestochne Titel: *D'Y Stroom en Zeegezichten geteekent en geetst. door Ludolf Bakhuizen. Anno* 1701. *In Amsterdam. Met Privil. etc. out* 71 *Jaar*. Blatt I ist eine Allegorie auf Amsterdam, im Hintergrund Kriegsschiffe und Arsenal; mit der Unterschrift: *Zoo bout men hier etc.* Blatt II, Seeufer mit Fischern. Blatt III, Ansicht vom Y, im Hintergrund Amsterdam. Blatt IV, Y-Ansicht, vorn ein Boot mit sechs Figuren. Blatt V, Y-Ansicht mit der Stadt im Hintergrunde. Blatt VI, bewegte See mit vielen Schiffen. Blatt VII, Schiffe im Hafen. Blatt VIII, Ansicht bei Kaatwyk, mit vielen Figuren. Blatt IX, Landungsplatz in Amsterdam, mit viel. Fig. Endlich Blatt X, Seesturm mit Schiffbruch. (Sämmtliche Blätter sind in qu. Fol.) Auch versuchte sich Bakhuysen als Poet und gab Unterricht in der Schreibkunst, zu deren Vervollkommnung er Vieles beitrug. Er starb nach langen Leiden im J. 1709.

Bakler, Glasmaler zu London, vollendete 1823 ein Glasgemälde für den Dom von Hartford, woran er acht Jahre beschäftigt war. Das aus 245 Scheiben zusammengesetzte Fenster enthält die Darstellung des Abendmahles nach West; die Figuren haben eine Grösse von 15 Fuss. Hier weicht der Charakter der Malerei von dem der Alten ab, indem wahrhaft malerische Behandlung mit kräftiger Durchscheinendheit der Farben verbunden ist.

Balan, ein zu Rouen lebender Architecturmaler, gab zur Berliner Ausstellung 1842 eine kleine hübsche Skizze vom Innern einer Kathedrale, die durch Keckheit der Beleuchtung und Staffage erfreute.

Balanje, im untern Nubien, weist ein kleines Felsmonument auf, dessen Hauptraum nicht durch Pfeiler, sondern durch vier sehr einfache Säulen mit geschlossenem Kapitäl ausgefüllt ist.

Balbach, Ottmar, gebürtig von Karlsruhe, wirkt als Bildhauer und Medailleur zu München. Seine Ausbildung geschah unter Schwanthaler, welcher Meister ihn und Puille aus Nymphenburg am liebsten zu Mithelfern beim Modelliren von Statuen genommen hat.

Balbina, die Heilige, des heil. Quirinus Tochter, hat zum Attribut eine Kette in der Hand, weil sie die Ketten Petri fand.

Balbus, M. Nonius. Der Eingang des zu Herculanum aufgegrabenen Forum oder Chalcidicum hatte fünf Arkaden mit Reiterstatuen; darunter waren auch die zwei Reiterbildsäulen (Porträts) des M. N. Balbus und dessen Vaters, die nun in den Studj zu Neapel stehen. Beide sind aus griechischem Marmor; die des Balbus *sen.* ist restaurirt. Bei Aufdeckung des Theaters von Herculanum fanden sich die sieben Statuen zu Fuss, in welchen die ganze Familie porträtirt ist, nämlich Balbus *jun.* und *sen.*, nebst der Mutter und vier Töchtern des jungen Balbus. (Letztre ebenfalls in den Studj zu Neapel.) Auch die Rosse der Nonier sind ikonisch. Vergl. *Mus. Borb. II.*, 38—43, und Neapels Ant. S. 17 ff.

Balcon (Bauk.), ein Austritt an einer in einer Gebäudefront befindlichen Thür (Balconthür), der sich auch zuweilen noch vor mehrern Fenstern (Balconfenster) forterstreckt. Er ist aus Holz oder Stein construirt, ruht im erstern Falle auf hölzernen oder eisernen Consolen, im letztern auf steinernen, und wird mit einem Gitter umgeben.

Baldachin, eine zeltartige Ueberdeckung, am Aeussern wie im Innern der Gebäude, über Portalen und Altären, über einem Thron, Bett, Kamin; über Bildsäulen

an Pfeilern und Ecken. Ein herrliches Exemplar altdeutscher Portalbaldachine ziert die „Ehethür“ an der obern Marienpfarrkirche zu Bamberg; dieser Baldachin, weit vorspringend, wird von zwei sehr schlanken Pfeilern getragen und zeichnet sich gleich sehr durch Eleganz der Form als der Verzierungen aus. Ein andres brillantes Exemplar bietet der eben durch seinen gothischen Baldachin so schöne Altar im Dome zu Regensburg, wovon im Art. „Altar“ (Bd. I. S. 302) Abbildung gegeben ist. Auch der Taufbrunnen in demselben Dome ist mit einem ähnlichen Baldachin überdacht. Der altdeutschen Kunst boten die Baldachine aller Arten die schönste Gelegenheit zu reicher Entfaltung. Bei unsern Vorvordern waren und noch heute in England sind Baldachine über Kaminen gewöhnlich. Berühmt sind die Baldachine vom östlichen Kamine des Saales Gürzenich zu Köln, welche Pyramidenform haben und durchbrochen sind, ähnlich den Exemplaren im Regensburger Dom. Sonst finden sich noch viele sechseckige und viereckige, grössere und kleinere Baldachine aus dem Ende des 15. Jahrh., Baldachine mit gezinntem Aufsatze etc. Unter den Schutz kleiner Baldachine finden sich an und in den alten Kirchen und Häusern deutschen Systems fast stets die Statuen gestellt, wie man dies z. B. an der Vorderfaçade des Gürzenich betreffs der Statuen des Agrippa und Marsilius, und an dem vorbemerkten Regensburger Altarbaldachin sieht, wo die Statuen unter pyramidalen, durchbrochnen, in Blume endigenden Baldachinchen stehen. Selbst auf den erhobenen Bildwerken von altdeutscher Hand kommen Baldachine über den Figuren vor; man betrachte z. B. den 1499—1513 von Thielmann Riemenschneider aus Kalkstein gearbeiteten Sarkophag mitten im Bamberger Dome, wo die liegenden Statuen des Kaisers Heinrich und seiner Kunigunde gothische Baldachine zu Häupten haben, indess zu den Füssen heraldische Löwen angebracht sind. — Bewegliche, tragbare Baldachine kamen sonst vornehmlich bei Kaiser- und Königskrönungen vor, worunter die Neugekrönten im hermelinverbrämten Purpurmantel einherschritten. Daher kommen die deutschen Benennungen „Trag- und Thronhimmel,“ wofür man auch Zeltdach gebraucht. — Was die Baldachine über Betten betrifft, so standen solche bei unsern Alten gleichfalls in Blüthe, und es schreibt sich hierfür der Name Himmelbett davon her, dass die Bedachung ähnlich den Thron- oder Traghimmeln war, die gleichsam ein künstliches Himmelszelt vorstellten. — Portative Baldachine kommen ausser im Orient, wo sie zur Repräsentation der Herrscherwürde unentbehrlich sind, nur noch bei Umzügen der grossen und kleinen Päpste, bei hochfeierlichen katholischen Prozessionen, bei Carnevalsfesten und etwa noch hie und da bei Huldigungsfeiern vor.

Balder oder **Baldur**, dessen Mythus einer der schönsten und geistigsten der Edda ist, gehört sowohl der scandinavischen als der deutschen Göttersage an, die beide im Grunde eins sind. Er ist Sohn des Wodan (Wuotan) oder Odin und der Frigga, heisst der Schönste und Gütigste der Asen und wird von einem flammigen Strahlenscheine umgeben gedacht, denn sein Haupt sollte wie die Sonne erglänzen. Der Gottessohn Balder (sein Name findet sich, laut Jakob Grimm, in dem althochdeutschen Eigennamen Paltar und dem angelsächsischen Bealdor wieder, das einen Herrn, Fürsten, König bedeutet) war voll Beredsamkeit und so gerecht, dass ein Urtheil, welches er aussprach, nicht mehr geändert werden konnte; dabei war er tapfer und furchtlos, doch beängstigten ihn trübe Träume von seinem Schicksal, wesshalb seine Mutter alle Wesen der Natur schwören liess, dem Balder nicht zu schaden. Auch allen Pflanzen nahm Frigga den Eid ab, nur bei der jungen zarten Mistiltein hielt es die Göttin für unnütz, solch schwaches Pflänzchen durch einen Eid zu verpflichten. Loke aber, der böse Ase, hatte die Göttin dabei belauscht, indem er alte Weibergestalt angenommen; schnell liess nun der Schadenfrohe die Mistel emporwachsen, und als einst Balder, auf seine Unverletzlichkeit trauend, den Asen ein Fest gab, wobei sie auf ihn schossen, hieben und mit Steinen und Lanzen warfen, ohne dass ihm dies schadete, mischte sich Loke unter die Spielenden, gab dem blinden, überaus starken Höder die ausgerissne junge Mistiltein, lenkte dessen Arm dahin, wo Balder stand, und dieser fiel entseelt zu Boden. Jetzt war Balders schöne friedliche Wohnung Breidablink eine Stätte der tiefsten Trauer; die von glänzenden Schilden blinkenden Säle standen verödet; die Runen, welche auf den Säulen der Prachtpaläste eingegraben waren, um den Tod zurückzuschrecken und Gestorbne wieder ins Leben zu rufen, konnten den Gott nicht aus seinem Schlummer erwecken, und die Götter vermochten nicht einmal Rache zu nehmen an Loke, denn der Aufenthalt in Asgard war eine so heilige Freistätte, dass sie selbst den grossen Verbrecher schützte, doch ward er aus ihrer Versammlung verbannt. Man wollte nun den Körper des jungen Gottes auf dessen schönstem Schiffe, dem herrlich glänzenden Ringhorn, verbrennen; doch bevor es dazu kam, wurde die Trauer der Götter noch vermehrt, indem Balders Gattin, Nanna (d. h. die Kühne), vor Sehnsucht ihm plötzlich in die Unterwelt

nachfolgte. So musste man denn zwei Scheiterhaufen auf dem Schiffe errichten; als aber die Liebenden daraufgelegt waren, das Schiff vom Strande ins Meer geschoben, von allen Seiten angezündet und den Wogen übergeben werden sollte, war es nicht von der Stelle zu bringen, obgleich Thor unter dasselbe Rollen und Hebel gesetzt hatte. Jetzt sandten die Asen nach dem Jotunweib, der Riesin Hyrokian, die von unglaublicher Stärke und voll Zauberei war; sie kam auf einem Wolfe geritten, trat ans Schiff, drückte gegen den Schnabel desselben, mit dem es auf dem Strande sass, und versetzte ihm einen solchen Stoss, dass es weit in die See flog und die untergelegten Hölzer durch die gewaltige Reibung in Brand geriethen. Thor ward wegen dieser starken That so eifersüchtig auf das Jotunweib, dass er es mit seinem Miolmer zermalmt hätte, wären die Asen nicht dazwischengetreten; er begnügte sich dafür mit dem Zwerg Litur, der ihm zwischen die Füsse kam und den er sofort ins brennende Schiff nachwarf. Die sämmtlichen Asen waren bei dieser Feier zugegen und opferten dem Balder, indem ihm jeder etwas Werthvolles in die Flamme warf. So legte Odin einen kostbaren Goldring ins Feuer, den man unversehrt im ausgebrannten Schiff in der Asche fand; diesem Ringe ertheilte Baldurs Geist, um seinen Vater zu erfreuen, die Eigenschaft, dass in jeder neunten Nacht acht gleichschöne Goldreifen von demselben abträufelten, woher Baldur den Namen Dreipner (Tröpfler) bekam. Nach dieser Leichenfeier versprach Frigga ihre höchste Gunst dem, der zur Hela, der Todesgöttin, in die Unterwelt steigen und dieser ein Lösegeld für Baldur anbieten wolle. Dazu verstand sich Hermod, Odins Sohn, der nun des Vaters achtfüssiges Wunderpferd Sleipner erhielt, auf welchem er neun Tage und neun Nächte durch tiefe Thäler und finstre Höhlen ritt, bis er an den Höllenfluss Giall und dessen Brücke kam, über die er, zum Schrecken der sie hütenden Jungfrau Modgudur, dahinsprengte. Von der Brückenhüterin, die nach seinem Namen und Geschlecht fragte, erfuhr er, dass am vorigen Tage 25,000 Todte herübergeritten wären und dass sie auch Balder auf Hela's Wagen gesehn habe; „sein Ross aber," sagte die Jungfrau, „entsetzte sich nicht so wie das deine vor den goldenen Blechen, womit die Brücke des Giall bedeckt ist, und willst du, der du gar nicht die Farbe der Gestorbenen zeigst, den Todten suchen, so musst du dich weiter rechts auf der Todtenstrasse wenden." Das that Hermod, der nun zu dem gewaltigen eisernen Gitterthor kam, das die Hölle verschloss; hier gürtete er sein Wunderross fester und sprengte keck hinüber, worauf er auch seinen Bruder Balder auf erhabenem Throne in der Wohnung der Hela fand. Hermod bot nun der Todesgöttin so viel Lösegeld für den Bruder an, als sie nur wünsche; aber Hela sagte, sie wolle kein Lösegeld und werde ihn frei geben, wenn alles lebende und leblose Geschöpf auf Erden um ihn weine. Reich beschenkt, aber schlecht getröstet kehrte Hermod von Balder und Nanna zurück; nun wurden Boten in alle Welt gesandt, und der Asen Wunsch schien wirklich sich zu erfüllen, denn die Heimkehrenden brachten sämmtlich die Botschaft, dass selbst die Steine um Balder weinten; nur einer der Boten ward noch vermisst, und dieser kam mit gesenktem Ohre, aussagend: er habe in ferner Höhle ein Jettenweib mit Namen Thok gefunden, die auf sein Verlangen, ihm ein Trauerzeichen um Balder zu geben, grausam erwiedert habe: „Sie werde weinen bei trocknen Augen, und Hela behalte, was sie bekommen!" In der Gestalt dieses Weibes aber war der schändliche Loke versteckt, der durch solche Rede den Gott, den er ins Schattenreich gebracht, auch noch an der Auferstehung verhinderte. Daher muss Balder in Helwed oder Helaheim bleiben, bis zur grossen Götterdämmerung, wo die Unterwelt ihre Pforten öffnet und der Gott dann hervorgeht, um mit seinen Brüdern das neue Asgard, den Gimle (Himmel), aufzubauen. — In der jüngern Auffassung der Baldersage, die man bei Saxo Grammaticus findet, ist alles niedriger gehalten. Während die Edda darstellt, wie der reine schuldlose Gott von dem blinden Höder durch Mistiltein getroffen allbeweint hinab zur Unterwelt fahren muss, nichts ihn zurückholen kann und Nanna die treue Gattin ihm in den Tod folgt, so macht Saxo dagegen Balder und Hother zu feindlichen Nebenbuhlern, die beide um Nanna werben; da weiss der begünstigte Hother sich ein Zauberschwert zu verschaffen, durch welches allein sein Gegner verwundbar ist; nachdem das Kriegsglück lange zwischen ihnen geschwankt, siegt zuletzt Hother und erlegt den Halbgott, welchem Hel, seines baldigen Besitzes froh, vorher erscheint. Doch der feierliche Scheiterhaufen ist hier auf Gelder, einen Genossen Balders, übertragen, von dem der Bericht in der Edda nichts weiss. Die göttliche Verehrung Balders bezeugt uns vor allem die Frithjofs-Saga. — Vom Bildhauer Fogelberg aus Stockholm sah man 1843 in Rom das Modell zu einer Kolossalstatue des Balder, der sich den Waffen der andern Götter bloss-stellt. Fogelberg führt diese Statue, sowie die Kolossalbilder Odins und Thors für das königl. Schloss zu Stockholm in Marmor aus.

Baldi, bekannt als Autor einer *Descrizione del palazzo d'Urbino*, worin ein Grundriss von dem schon damals in Trümmer sinkenden Marstall gegeben ist, der bisher fälschlich als Bauwerk des Francesco di Giorgio Martini erklärt wurde.

Baldi, Lazaro, ein Pistojeser Maler, 1624 geb., 1703 gest., gilt für die zweite grosse Zierde der Schule Peters des Cortoners. Mit Fruchtbarkeit in der Erfindung verband sich bei ihm richtige Zeichnung, kraftvolles Colorit, kühne Pinselführung. In S. Maria dell' Umiltà zu Pistoja sieht man von ihm die Rast der flüchtigen Heilandsältern in Aegypten. Mehr ist Baldi als Stecher bekannt; so cursirt von ihm die schöne Composition einer Beschneidung (*Laz. Bal.* bezeichnet) und eine „Bekehrung St. Pauls" eigner Invention, wo er sich mit Schreckenslatein *Lazzerus Baldus* nennt, das einzig radirte Blatt des Meisters.

Baldini, Baccio, um 1436 in Florenz geboren, war Goldschmied und Kupferstecher, und hatte die Stechkunst von deren Erfinder Finiguerra erlernt, war aber ein so schlechter Zeichner dass er alles nach Invention und Zeichnung des Sandro Botticelli arbeiten musste. Baldini's mit Botticelli gearbeitete Blätter tragen so ganz des Letztern Manier, dass erstrer völlig in letzterm aufgeht. Dennoch ist sein Name den Jägern nach ältesten, wenn auch noch so schlechten Blättern, ein süsser Klang. Von Baccio ist ein Theil der 20 Vignetten (von 3 Z. 7 L. Höhe, 6 Z. 3 L. Breite) zu Dante's Inferno, nach Zeichnungen des Botticelli, der diesen ersten Theil der göttl. Kom. 1481 in der Druckerei des *Nicholo di Lorenzo della Magna* erscheinen liess. Zwei dieser Blätter hat Heinecke in seinen Nachrichten I. 280 in Copien gegeben. Bartsch führt ausser andern von ihm acht Blätter an, die das Kabinet Monroe zu London besitzt und wovon sieben die Planeten vorstellen: 1) Venus auf dem Wagen von Tauben gezogen, 2) Jupiter mit Krone und Wurfspiess auf dem Wagen, 3) Sol auf einer Quadriga, 4) Mars mit dem Zweigespann, 5) Saturn auf dem von Drachen gezogenen Wagen, 6) Merkur mit dem Gespann zweier Falken, 7) Luna von zwei Hirschkühen gezogen. Diese Gottheiten schweben auf Wolken; unten sind stets mehrere Personen in dramatischer Handlung vorgestellt. Das achte dieser Blätterreihe (in gr. 4, mit Inschriften) ist eine Ostertabelle, aus der man den Ostertag von 1465—1517 bestimmen konnte, und auf welcher man in 12 kleinen Runden die Beschäftigungen der 12 Monate vorgestellt findet. Baccio war noch 1480 thätig. — Ein Vittorio Baldini war Buchdrucker und Formschneider zu Ferrara, wo er 1599 den Aminta des Tasso edirte, worin des Dichters Bild von ihm sehr sauber in Holz geschnitten ist. Schlechter, wahrscheinlich von andrer Hand, sind dagegen die Vignetten vor jeder Abth. des Gedichts.

Baldinucci, Filippo, ein gelehrter Florentiner, der 1696 in einem Alter von 72 Jahren starb und als Kunstschriftsteller bekannt ist. Sein Hauptwerk sind die *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua ec.* (*Firenze* 1681—88 und 1702—28, in 6 B.); dasselbe erschien *con varie dissertazioni ed aggiunte di Gius. Piacenza* zu Turin 1768 und 1770 in 2 B., ferner *con le note del Manni* zu Florenz 1767—74. Jüngere Ausgaben erschienen zu Mailand 1808 (14 Voll.) und 1812 (2 Voll.).

Baldomer, der Heilige, sonst unter dem Namen Galmier bekannt, wird als Diakon vorgestellt, welcher, weil er Schmied oder Schlosser gewesen, eine Zange trägt.

Baldovinetti, Alessio, blühte um 1450. Dieser Florentiner lernte bei Paul Uccello und studirte nach Masaccio, war geschickt in Nachahmung der Natur, unglaublich fleissig und genau, konnte aber Härte und Trockenheit in seinen Bildern nicht vermeiden. Er war auch Musivarbeiter, und erlernte das Mosaik von deutschen Künstlern. In seinen Gemälden will man flandrischen Einfluss erkennen, z. B. in dem schönen Fresco der Heilandsgeburt, das man im Vorhofe von S. Annunziata zu Florenz sieht und das im Einzelnen eine solche Richtung zeigt. Noch stärker ist bei Baldovinetti's grossem Schüler, Domenico Ghirlandajo, die ans Niederländische erinnernde Sorgfalt in Malung der Nebendinge hervorgetreten. Das Berliner Museum besitzt von Baldovinetti ein Gemälde auf Holz (hoch 4 F. 10 Z., br. 5 F. 7 Z.), wo die auf prächtigem Sessel sitzende Maria in sehr reich geschmücktem Gemache von dem knieenden und kostbar gekleideten Engel die himmlische Botschaft empfängt; in einem andern Gemache sieht man drei musicirende Engel; durch zwei Fenster Aussicht auf Florenz und das Arnothal.

Balduccio, Giov., ein berühmter Bildhauer des 14. Jahrh., der zur pisanischen Schule zählt. Er war noch im letzten Decennium des 13. Jahrh. geboren, schuf bei Sarzana das Grabmal Guarnieri's, des Herrn von Lucca, und kam um 1336 nach Mailand, wo er eine Schule begründete. Im Jahr 1337 vollendete er die Hauptthür der Kirche der Brera, welche auch Statuen von ihm erhielt. Seine Figuren sind steif und

bart, und in den Stellungen meist überboten. Ein Werk seiner **Schule** ist die prächtige Lade des Petrus Martyr in *S. Eustorgio* zu Mailand, die aber 1370 noch nicht vollendet war, ferner die Lade des heil. Augustin in der Pavier Kathedrale, der nach 1347 entstandne Dreikönigsaltar mit Basreliefs in *S. Eustorgio*, das Denkmal Stefano Visconti's in derselben Kirche, das des Azzo Visconti, welches aus der St. Gotthardkirche in des Marquis Trivulzio Haus kam, und das des Barnabo Visconti in St. Giovanni in Conca (vor 1384 errichtet); abgebildet sind diese drei Monumente bei Litta (*Famiglie cel. d'Italia*). Cesar Ferreri zeichnete und stach das Marmordenkmal zu Pavia: *l'arca di S. Agostino*. — Balduccio lebte noch 1340, daher er an der 1339 begonnenen Grabmalarbeit von Pietro Martire in St. Eustorgio zu Mailand jedenfalls betheiligt war, wenn auch seinen Schülern die Vollendung des Werks gehört, in dem sich bereits eine höhere Technik, zumal in den Statuen, ausspricht und derselbe Styl herrscht, den die 8 Passionsreliefs am Hochaltar zeigen. Sein Schüler Bonino da Campione scheint den meisten Anspruch auf besagtes Werk zu haben.

Baldum, Giovanni; so veritalienert kommt der Name Hans Baldung's bei italienischen Kunstschriftstellern (z. B. bei Ticozzi) vor.

Baldung-Grün, Hans, einer der bedeutendsten altdeutschen Maler, der zugleich Kupferstecher und Formschneider war, und von dessen Werken wir mehr als von seinen Lebensverhältnissen unterrichtet sind. Er ist zu Gmünd in Schwaben um 1470 oder 1476 geboren und soll zu Strassburg 1545, nach Andern erst 1552 gestorben sein. Baldung — den man Grien oder Gruen (Grün) zubenannte — hatte seine Blüthenzeit in den Jahren 1511—1534, und es fällt ein grosser Theil Ruhmes auf ihn, wenn man sagt, dass Martin Schön, Hans Baldung und Holbein der Jüngere die ganze Summa alter Malerkunst am Oberrhein in sich vereinigen und noch heute als Vorbilder gelten. Er muss viel herumgekommen sein; doch weiss man sicher nur, dass er in der Schweiz, im Elsass und im Breisgau arbeitete. Um 1496 arbeitete er in der Abtei Lichtenthal in Baden; dort sind von ihm die Bilder der Nebenaltäre in der Todtenkapelle, sowie etliche auf dem Chor stehende Gemälde. In diesem Kloster nahm seine Schwester und später auch seine Tochter den Schleier, und seine Frau starb daselbst als Wittwe. — Baldung-Grün malte geistliche und weltliche Geschichten, auch Bildnisse, die denen des ihm befreundeten Dürer (von dem er lange eine Haarlocke bewahrte, die zuletzt in Hüsgens Kabinet kam) wenig nachgaben. Seine Köpfe, voll Ausdruck und fleissig ausgearbeitet, hat man wohl vor allen seinen Arbeiten zu schätzen; übrigens blieb er der alten deutschen Malart treu und verstand sich auf ein Colorit, das noch jetzt in schönster Frische blüht. In spätern Werken bemerkt man seinen bedeutenden Fortschritt, und in diesen verschwinden seine schlechten Schraffirungen ziemlich. Sein berühmtestes Werk ist der aus vielen Tafeln bestehende Hochaltar des Freiburger Münsters. Die Haupttafel, die Krönung Mariens enthaltend, haben wir schon im Art. „altdeutsche Kunst" (Bd. I. S. 336) besprochen. Diese grossartige Arbeit datirt vom J. 1516. Neben der Krönung Mariens sieht man auf Seitenflügeln die zwölf Apostel, je sechs auf einer Tafel. Rechts, der vorderste, Petrus mit ungeheurem Schlüssel; sein Kopf kräftig, würdig, ausdrucksvoll; starker, weisser Bart, braunes Kleid, weisser Uebermantel. Von edlen Gesichtszügen ist auch der Apostel hinter ihm, der die Augen niederschlägt, mit braunem Bart; von verständigem Aeussern der dritte in der vordern Reihe; die übrigen Physiognomien sind dagegen nicht vielsagend. Hände und Faltenwurf im Durchschnitt gut. Links ist der vorderste Apostel (vielleicht Paulus) charakteristisch, mit hoher Stirn, gebogner Nase, starkem Bart und zusammengelegten Händen; auch der zweitvorderste im rothen Mantel ist geistig aufgefasst; in den übrigen vermisst man grösstentheils eine ideale Bedeutung. Legt man diese gewöhnlich geöffneten Seitenflügel zurück, so erscheinen auf ihrer Hinterseite: 1) Mariä Verkündigung; 2) ihr Besuch bei Elisabeth; 3) Christi Geburt; 4) die Flucht nach Aegypten. Die erste Darstellung (Verkündigung) könnte gehaltreicher sein; übrigens haben sogenannte Restauratoren auch ihre Kunst daran versucht, so ist der Engel mit fliegendem Haar, schweren Flügeln und einer nichts weniger als ätherischen Physiognomie vollends modernisirt. Das zweite Bild ist schön gedacht, namentlich der Kopf von Elisabeth ausdrucksvoll, ihr kunstloses Gewand in gutem Styl, Maria aber und die Landschaft (Hintergrund) von neuen Beimischungen nicht frei. In dem dritten Gemälde wollte der schwäbische Meister die Beleuchtung vom Kinde selbst ausstrahlen lassen, was ihm aber nicht ganz gerathen ist. Das vierte Bild zeichnet sich durch geschickte Anordnung, durch seine Stimmung und auch durch das Colorit aus; Maria, neben welcher Joseph gleich einem treuen Wegweiser einhergeht, hält sorgsam das Kind in ihren Armen und vertraut der Vorsehung, dass demselben, über welchem auch die Engel zu wachen scheinen, kein Unfall geschehe. Hier ist geistiger Ausdruck,

oder mit anderm Wort: die historische Composition hat Seele. Auf der Rückseite des Altars sieht man 1) die Kreuzigung, Hauptbild; 2) auf dem Flügel vor uns rechts Georg und Laurentius; 3) links Johannes den Täufer und Hieronymus; unten, gleichsam als Fussgesims des Hauptgemäldes, in der Mitte Maria mit dem Kind, zur Seite Porträts von Männern, die einst mit dem Bau des Freiburger Münsters beschäftigt waren, von den Hüttenpflegern Blumenegg, Has, Wirtner, Schefer. Auf dem freien Winkel links Engelköpfe, rechts eine Tafel mit der Aufschrift: *Johann Baldung, cogn. Grien, Gamundianus, Deo et virtute auspicibus faciebat* 1516. Um die Hauptdarstellung der Kreuzigung gehörig zu betrachten, muss man in den Gang zwischen Chor und Kapelle hinabsteigen. Obgleich sie im Chorgang am besten gesehn wird, so hängt sie doch in so schlechtem Lichte, dass sich ein ganz sicheres Urtheil über sie kaum geben lässt; indess scheint sie in mancher Beziehung das vordere Hauptbild zu übertreffen. Die Composition ist durchdacht, kühn, zeigt viel Handlung und Bewegung; das Colorit ist gediegen, das Ganze effectvoll, die Zeichnung im Durchschnitt richtig, der Contrast zwischen den wehklagenden Frauen unten am Kreuz und dem gleichgültigen Lanzenknecht (in grünem Kleide) gehörig hervorgehoben. Was die Maria und die Porträts betrifft, so sieht man dieselben besser ganz in der Nähe; sie sind von neuern Zusätzen wieder nicht ganz frei; am reinsten findet man den Kopf mit schwarzem Barett und das Bildniss mit weissem Ueberhemd, beide ganz im Style der besten altdeutschen Meister, ausdrucksvoll, Ruhe und Ernst in den Zügen vorherrschend, die Malerei gediegen, einfach, mit Wenigem Vieles gegeben; Extremitäten und Draperie ebenfalls gelungen. Die Seitenbilder der Kreuzigung sind wieder tüchtig zu nennen, besonders der St. Georg, eine stattliche, und Hieronymus im Purpurkleid, eine imponirende Figur. Doch scheinen auch sie theilweis in Restauratorenhand gefallen zu sein. — In der Sammlung auf der Bibliothek zu Basel finden sich zwei Stücke von Baldung, die ein und dasselbe Motiv behandeln; es sind kleine Bilder in Oel, welche „Frauen in der Fülle ihrer Kraft vom Tode ergriffen“ vorstellen. Die hässlichen Klappermänner gehen mit ihren beiden Opfern sehr brutal um; die weiblichen Figuren, Arme und Extremitäten abgerechnet, sind naturgemäss gehalten, aber mehr als nöthig entblösst. Das Gesicht in dem einen Bilde ist offenbar überarbeitet, der röthliche Localton darin fremdartig, sonst das Colorit in beiden gut. Die grossherzogliche Gallerie zu Karlsruhe bewahrt Hans Baldungs Skizzenbuch (in Quart), worin verschiedene Pferdstudien, ferner die Bildnisse Maximilians I. (1501), Karls V. (1536) und des Kaspar Hedion (1543) vorkommen. Auf dem letzten Blatte steht des Meisters Wahlspruch: *Hodie aliquid, cras nihil.* Den Kaiser Maximilian malte Baldung in Oel, ein treffliches, im kön. Museum zu Neapel befindliches Bild. Die königl. baierische Sammlung bewahrt von ihm eine nackte Frau, die ihren Fuss auf eine Schlange setzt und in der Hand einen Spiegel hält, ein sinnreiches Bild; ferner die Porträts des Pfalzgrafen Philipp und des Markgrafen Christoph v. Baden. In der Nürnberger Moritzkapelle befindet sich unter Nr. 94 die mit seinem Monogramm und 1525 bezeichnete Figur der Klugheit am Abgrunde, eine bis auf ihren sehr zarten Schleier nackte Gestalt. Dies Bild, leider sehr verwaschen, bleibt merkwürdig als ein fleissiges Naturstudium dieses Meisters. Die dort unter Nr. 51 ihm beigemessene heil. Anna mit Maria etc. stimmt in keinem Stücke mit seinen ächten Bildern, sondern ist sicher das frühe Werk eines andern schwäbischen Meisters, des Bartholomäus Zeitbloom. Das Berliner Museum besitzt vier Stücke von Baldung; drei Historien und das Bildniss Albrechts von Brandenburg, des Mainzer Kurfürsten, in der Cardinalstracht (Grund grün, auf Holz 2 F. 8½ Z. hoch, 1 F. 10¼ Z. breit). Nr. 47 der zweiten Abtheilung der Gemäldesammlung besagten Museums zeigt Christum zwischen den Schächern am Kreuz, welches von der Magdalena umfasst wird; rechts Maria, von Johannes unterstützt, und zwei andere heil. Frauen; links der gläubige Hauptmann, auf einer Schecke; ausserdem mehrere Schergen; im Vorgrunde, sehr klein, der Stifter des Bildes, ein Abt aus dem Kloster Schuttern im Breisgau; der Hintergrund enthält eine Landschaft mit hohen Gebirgen, in der sich vom Himmel die Finsterniss herabzusenken scheint. Bezeichnet ist das Bild mit des Künstlers Monogramm und der Jahrzahl 1512. (Auf Holz, 4 F. 9½ Z. hoch, 3 F. 3½ Z. breit.) Nr. 91 daselbst enthält wieder einen Christus am Kreuz, am Fusse rechts Maria, links Johannes; der Hintergrund ist gebirgige Landschaft mit lebhaftem Abendroth. Dies Bild (auf Holz 3 F. 7½ Z. hoch, 1 F. 5¾ Z. breit) ist ebenfalls monogrammirt. Nr. 114 des Berliner Museums endlich führt uns den heil. Stephanus vor, der vor einem mit Säulen geschmückten Bogen von den Israeliten gesteinigt wird; mehr rückwärts ein Pfaffe, ein Hauptmann, und Andere zu Pferd und zu Fuss; rechts, durch ein Gebäude von obiger Vorstellung getrennt, Paulus, mit dem Mantel

des Gesteinigten, und ein anderer Jude; im Hintergrund Gebäude und Landschaft. Das Bild ist auf Holz gemalt, 5 F. 6¾ Z. hoch, 4 F. 9 Z. breit, und trägt ausser dem Monogramm die Jahrzahl 1522. In diesen Arbeiten, die allerdings seinem grossen Werke zu Freiburg nachstehen, spricht sich eine gewisse Neigung zu den Eigenthümlichkeiten der fränkischen (nürnbergischen) Schule aus. — Hans Baldung-Grüns Monogramm besteht in den Buchstaben *HBG*, was früher irrig bald Hans Bresang, bald gar Hans Grunewald gedeutet wurde. Das *G* ist in der Mitte des *H*, an welches das *B* gehängt ist. Indess führte Baldung keine durchaus gleichmässige Bezeichnung, denn man kennt z. B. einen *HG* bezeichneten Stich in kl. 4. — mit einem verliebten Alten, der lüstern ein junges Mädchen umfasst —, wo Technik, Zeichnung und Charakter der Köpfe und der Gewandung ganz mit seinem gestochnen Palefrenier übereinstimmt, daher das fragliche Blatt wohl auch von Baldung ist. Dass er kurzhin als Hans Grün bekannt war, beweist eine Stelle in Dürer's Tagebuch von dessen niederländischer Reise, wo dieser bei Erwähnung der Baldung-Grünschen Arbeiten, womit er zu Antwerpen dem Landschafter Joachim Patenier ein Geschenk machte, sagt: „Ich habe Meister Joachim des Grün Hansen Ding geschenkt." Jedenfalls kann Baldung seine frühern Werke *HG* signirt haben. Jenes Blatt findet sich in der königl. Kupferstichsammlung zu Dresden. Zu Baldungs vorzüglichsten Sticharbeiten gehören zwei Landschaften (sehr seltene Eisenstiche), deren Joubert gedenkt, ferner der schon gedachte Palefrenier (Stallknecht) von 12 Z. 4 Lin. Höhe und 8 Zoll Breite, und „der Schmerzenschristus an der Säule und ein Engel" (vom J. 1517) in kl. Folio, rund, im Durchmesser 1 Z. 10 Lin. Von seinen Holzschnitten führen wir nur an: „die sich zum Sabbat anschickenden Hexen," das *le Sabbat* gen. Blatt von 13 Z. 9 L. Höhe und 9 Z. 6 L. Breite, ein schönes Helldunkel in drei Farben (von diesem Blatt existirt eine Copie mit Dürers Zeichen und dem J. 1510, hoch 13 Z. 3 L., breit 9 Z. 2 L., doch gehört die Zeichnung sicher Baldung an); den „Fall Adams," mit den Worten *Lapsus generis humani* auf einer Tafel, ein sehr schönes Clairobscurblatt von zwei Platten (Höhe 13 Z. 10 L., Breite 9 Z. 4 L.), mit Monogr. und dem J. 1511; St. Hieronymus in der Wüste (hoch 4 Z. 8 L., breit 3 Z. 8 L.) und ein 4 Z. 7 L. hohes, 3 Z. 1 L. breites *Ecce Homo*, beide Blätter vom J. 1511; St. Sebastian an einem Baume, wie ihm Engel die Pfeile aus dem Leibe ziehen (von 1512, hoch 4 Z. 8 L., breit 3 Z. 2 L.); den „heil. Sebastian und die trauernden Engel" (vom J. 1514) in Folio, hoch 11 Z. 7 L., breit 8 Z. 8 Lin.; Xantippe auf dem Sokrates reitend, ein Blatt von 1515, das auch „Aristoteles und Phryne benannt wird (hoch 12 Z. 4 L., br. 8 Z. 10 L.); der Heiland von einem Engel unterstützt, neben einer Säule immitten des Blatts (hoch 8 Z. 1 L., breit 5 Z. 6 L.), vom J. 1517; fünf Blätter in Folio im Buch der Sünden des Mundes von Gailer (Strasburg 1518; dieselben Platten wurden auch zu dem Werke „Schimpf und Ernst" benutzt); „Adam und Eva im Begriff, von der Baumfrucht zu essen" (vom J. 1519, hoch 9 Z. 3 L., breit 3 Z. 6 L.); den „ewigen Vater, mit der Weltkugel, von Engeln umgeben" (von 1519, hoch 4 Z. 7 L., breit 3 Z. 1 L.); die „sieben Pferde am Eingange eines Waldes" (bezeichnet: *Jo. Baldung fecit* 1534), die „sieben Pferde und der Hirsch im Walde" und die „fünf Pferde, wovon eins den Urin lässt" (bez. *Bald. fec.* 1534); der betrunkne Bacchus (nach Joubert Sokrates) neben dem Weinfass liegend, von mehrern Kindern umgeben, wovon eins auf dem Fasse steht und dem Trunkenen auf den Kopf pisst (hoch 8 Z. 1 L., breit 5 Z. 7 L.); die Halbfigur des Markgrafen Christoph v. Baden (hoch 6 Z. 7 L., breit 3 Z. 9 L.); die „Kreuzigung", wo St. Johann die heil. Jungfrau in den Armen hält und Magdalena in Thränen aufgelöst ist (ein meisterliches Helldunkelblatt); der Leichnam unsers Herrn von Engeln getragen (in Folio, Nr. 43 bei Bartsch); die von Engeln getragne Maria (in Fol.); Christus und die 12 Apostel (13 Blätter, 7 Z. 9 L. hoch, 4 Z. 8 L. breit) und die kleinern Blätter mit den zwölf [stehenden] Aposteln, von 2 Z. 3 L. Höhe und 1 Z. 7 Linien Breite.

Balen, Hendrik van; s. Baalen.

Balestra, Name mehrerer ital. Künstler. Antonio Balestra, geb. 1666 zu Verona, gest. zwischen 1740, war erst bei einem Kaufmanne, ging dann als 21jähriger Jüngling nach Venedig, studirte unter Bellucci, kam hierauf nach Bologna und Rom, wo er unter Maratta aus allen Schulen das Beste wählte, und stand bald als einer der geachtetsten Maler da. Ein geschmackvoller Geist spricht sich überall in seinen Malereien wie in seinen geätzten Blättern aus. Sein Pinsel ist leicht, fröhlich und heiter geführt; in der Zeichnung aber ist Antonio zu geglättet tief. In der Schule della Carità zu Venedig malte er des Heilands Geburt und eine Kreuzabnahme; viel arbeitete er für Padua, auch mehreres für Verona, wo der heil. Vincenz bei den Dominicanern sein schönstes Bild ist. Sein Verfahren mit gekochtem Oel verdarb viele seiner Werke. Nach ihm stach Pietro Graf Rotari den ausruhenden David, zu dessen

Füssen Goliaths Haupt liegt, und den sterbenden St. Sebastian nebst zwei heil. Frauen (nach dem Gemälde beim Herzog von Richmond). Von eigenen Stichen des Malers führen wir an: Maria mit dem Jesulein, dem der kleine Johannes eine Geissel reicht (*Ant. Balestra inv. et fec.* 1702), die drei Engel bei Abraham, Bildniss des Baumeisters San Michele mit Attributen, zwei Soldaten etc. — Pietro Balestra, ein Bildhauer von Siena, den man Pietruccio nannte. Er arbeitete im Style Bernini's und lieferte zu Rom Copien nach antiken Statuen (Meleager, Venus und Cupido), die nach Dresden in die kön. Sammlung kamen. Er ward ausser von Bernini auch von Ercole Ferrata beschäftigt, und trat dann in den Dienst der Christina von Schweden. Nach ihm stach Lindemann eine zu Dresden stehende Gruppe: die Zeit, welche die Wahrheit davonträgt, oder nach Ticozzi vielmehr Boreas, der die Aricia raubt. — Ein röm. Architect Balestra ging 1799 mit Lord Hamilton nach Griechenland, Asien und Aegypten, wo er und der Kalmücke Feodor die interessantesten Materialien für die nachherige Beschreibung der Hamiltonschen Expedition sammelten und namentlich Balestra von den Baudenkmalen Ausmessungen, Risse und Prospecte machte, die sorgfältig und sauber ausgeführt sind. Nachmals baute er den engl. Gesandtschaftspalast zu Pera bei Constantinopel.

Balgenkammer (Kirchenbauk.), der Raum in der Nähe einer Orgel, in welchem das Gebläse aufgestellt wird, falls, wie man bei kleinen Anlagen findet, dieses nicht im Orgelgehäuse selbst befindlich ist.

Balken (Attribut) hat der heil. Aemilianus, Bischof von Trevi, neben sich.

Balken (Bauk.), ein winkelrecht zugerichtetes Holzstück, das mit seinen Enden auf den Mauern eines Gebäudes liegt und im Verein mit mehrern andern die Haupttheile der Decke eines Zimmers oder einer Etage bildet. Früher war es allgemein, den Balken ihre winkelrechte Gestalt durch Behauen zu geben; jetzt zieht man es vor, die Balken mittels der Säge zuzurichten, wodurch man den Vortheil hat, besser zugerichtete Hölzer zu erhalten und zugleich an jeder Balkenseite mindestens ein Schalbrett, wohl auch dieses und eine Bohle oder ein Brett zu gewinnen. Da die Tragbarkeit zweier Balken sich wie die Producte aus dem □ der Höhe mal der Breite verhält, so ist es vortheilhaft, sie mehr hoch als breit zu machen und sie auf hohe Kante zu legen. Zu den Balken hat man das beste und gesundeste Holz zu suchen, auch muss dies, zu einem gut construirten Hause, stets von solcher Länge genommen werden, dass (wenn nicht besondere Umstände, wie Treppen, Röhrenanlagen etc., ein Anderes erheischen) jeder Balken ein durchgehender ist, d. h. von einer Frontmauer zur andern reicht. Deshalb hat der Architect, vor Anfertigung seines Bauentwurfs, auch genau sich zu unterrichten, auf wie lange Hölzer in der Gegend, wo der Bau ausgeführt wird, zu rechnen sei, damit er hierauf beim Entwurfe die nöthige Rücksicht nehmen kann.

Balkenanker; s. den Art. „Anker (Bauk.).“

Balkendecken (Bauk.). Sie geben, wenn die Räume weder zu niedrig, noch dunkel sind, ein bedeutungsvolles, constructiongemässes und bei gehöriger Bearbeitung und Verzierung reiches Ansehn. Bei den Balkendecken hat man folgende Anordnungen. Die einfachste Art besteht darin, dass die Balken in gleichen Entfernungen nach einer Richtung hin neben einander gelegt werden. Sie müssen dann sauber bearbeitet werden und erhalten am obern Rande, unter dem Ausschub der Balkenfache, ein Saumglied; auch kann ihr Auflager in der Wand durch Träger, wie bei der Holzdecke im Palast Buonsignori zu Siena und in der Kirche *S. Lorenzo fuori le mura* vorkommt, unterstützt werden. Die Verzierung besteht in Schnitzwerk und Bemalung. Die Felder immitten der vorstehenden Balken, die Balkenfache, werden entweder glatt verkleidet und bemalt oder durch Lättchen in kleinere Felder getheilt. In besondern Fällen können die Balkenfache auch durchbrochen und nur mit Gitterwerk und Glastafeln geschlossen werden, um Licht von oben zu erhalten. — Bei grossen Räumen, wo Träger (Architrave, Trabes) nöthig werden, theilen diese die Decke nach einer Richtung hin, gewöhnlich über die schmälere Weite des Raums gelegt, in Hauptfelder. Um aber eine zu grosse Länge der Felder immitten der Träger zu beseitigen, liegen in einiger Entfernung von einander andere Balken über den Trägern, welche glatte, bemalte oder casettirte Abtheilungen zwischen sich bilden. Man kann die Deckenbalken auch unmittelbar auf die nach der kürzesten Weite des Raums gerichteten Architrave legen und sichtbar werden lassen. Um die Anzahl der starken Hölzer auch in kleinern Räumen, die keiner Architrave bedürfen, zu verringern, legt man ferner in angemessenen Entfernungen Balken nach der kurzen Seite des Raumes und darüber der Länge nach schwächere Hölzer, wodurch eine auch für das Auge gefällige Anordnung entsteht. — Wenn die Balken durch Quer-

hölzer unter einander verbunden werden, entstehen quadratische, vertiefte Fächer, Cassetten, welche in den meisten Fällen mit erhabnen Rosetten verziert werden. Eine solche, reichgeschmückte Cassettendecke, weiss gemalt mit erhobenen und vergoldeten Zierathen, findet sich z. B. in *S. Maria Maggiore* zu Rom. Man hat zu solchen Decken aber noch künstlichere Formen und Zusammensetzungen, Kreise, verschobene Quadrate, Vielecke, Sternformen und dergl. gewählt, die Vertiefungen verdoppelt und mit Simswerk, Consolen, Zahnschnitten, Schnitzerei, Vergoldung und Bemalung reich ausgestattet. Die dadurch erreichte Pracht verdrängt aber freilich die sachgemässe Anordnung einer Holzdecke, da jene Formen nicht aus der Construction hervorgehn, sondern an die Balkenlage besonders angeblendet werden müssen.

Balkenfache; s. unter „Balkendecken.“

Balkenkante, die Seite eines Balkens. Liegt er auf der schmalen Seite, so heisst dies auf hoher Kante; liegt er auf der breitern, so heisst er „flach oder auf breiter Kante liegend.“ Ersteres ist vorzuziehen.

Balkenkopf nennt man die Enden eines Balkens, die auf der Mauer liegen und dort vermauert werden. Die Balkenköpfe sind die Achillesfersen der Balken, weil sie vom Angriff des Mörtels im Mauerwerk am meisten zu leiden haben. Deshalb legt man an den Seiten des Balkens das Gemäuer etliche Zoll vom Holze entfernt, und überwölbt es oberhalb, oder man bekleidet die Köpfe mit Dachsteinen und Lehm. Auch ist es zulässig, die dem Balkenkopfe zunächst liegenden Steine ganz mörtellos zu verarbeiten. In neuerer Zeit hat man hie und da den Vorschlag befolgt, den Balkenkopf mit gusseisernem Gehäus zu umgeben, wodurch er am besten geschützt ist, sofern zwischen Eisen und Holz noch ein Raum bleibt, der mit der äussern Luft communicirt. Das Gehäuse selbst hat man, etwas uneigentlich, „eiserner Balkenkopf“ genannt. — Balkenköpfe heissen auch die aus der Mauer vortretenden Verzierungen, die entweder an der Ecke des Balkens selbst angeschnitzt sind oder sich doch an einer Stelle und in solchen Abständen befinden, dass sie auf wirkliche Balkenköpfe schliessen lassen. Sie finden gewöhnlich nur beim Hauptgesims Anwendung.

Balkenweite wird die Entfernung genannt, in der ein Balken von dem andern in einer Balkenlage gelegt wird. Man giebt sie am besten von Mitte zu Mitte des Balkens an, wodurch sie bei etwaigen Ungleichheiten in den Breiten der Balken unverfehlt bleibt.

Balkenwerk, der Inbegriff aller Balken oder selbst des ganzen Holzes in einem Gebäude. Daher sagt man bei Beurtheilung von Gebäuden, dass sie im „Balkenwerk“ gut oder schlecht seien.

Ballenberger, Karl, geb. 1801 zu Ansbach, wirkt in den Städelschen Ateliers zu Frankfurt a. M. und gehört zu den achtenswerthesten Malern dieser Zeit. Er liebt das Miniaturformat und bearbeitet mit Vorliebe romantische Gegenstände. Mit Vergnügen ruht das Auge auf seinen Oelbildchen, wo mittelalterliche Figürchen, altdeutsche Bauart im Mittelgrunde, mit der grössten Pünktlichkeit ausgeführt sind. Uebrigens führt er auch grosse Figuren lobenswerth aus; so ist sein Kaiser Konrad I. im Römer zu Frankfurt wahrhaft imponirend. Für den Kaisersaal lieferte er ausserdem die Porträtfiguren Ludwigs des Baiern und Günthers von Schwarzburg (Gegenkaisers des vierten Karl).

Ballenstedt, Residenz des Herzogs von Anhalt-Bernburg, am nördl. Fusse des untern Harzes, weist sehr schöne Gebäude an der sogenannten Allee auf, welche zum herzogl. Schlosse führt, in dessen Kirche die Gebeine Albrechts des Bären beigesetzt sind. Das Schloss enthält eine Gemäldesammlung, worin Bilder von Rembrandt, Vandyck, Teniers, Johann Lys (gen. Pan), Philipp und Peter Wouwermans, Johann Breughel u. A. gesehen werden. In der Nähe von Ballenstedt sind malerische Punkte das Jagdhaus auf dem Röhrkopf und die Felspartie der Gegensteine.

Ballsaal, bei den Alten *Coriceum* genannt, war einst ein Raum in den Kampfschulen (den wahrhaften Gymnasien), der zum Ballspiel benutzt ward. Die neuere Baukunst weiss nur von Ballsälen, wo getanzt wird und welche man besser Tanzsäle benennt.

Balneum, Bad, Badeort. In der Mehrheit sagte der Römer „*balneae*,“ seltener *balnea*.

Balten (Baltens oder Balton), Peter; s. Pet. Balthasar.

Balteus oder **Zoster** hiess bei den Alten zunächst der Gürtel über den Hüften zum Festhalten des Gewandes oder zum Schutz des Unterleibes, dann aber namentlich der lederne Wehrgürtel oder das Schwertgehäng der Soldaten, welches gewöhn-

lich über der rechten oder linken Schulter getragen ward, je nachdem das Schwert auf der linken oder rechten Seite hing. Gewöhnlich war der Balteus mit allerlei Schmuckwerk, mit Metallblechen, oft aus Silber und Gold, ja unter den Kaisern mit Edelsteinen verziert. — Die Architectonik bedient sich dieses Ausdrucks für die Bunde oder Gurte der Polster (daher vom *balteus pulvinorum* gesprochen wird) am ionischen Kapitäl; auch für die breiten Gänge (*praecinctiones*, die Diazomata der Griechen), wodurch die Sitzstufen im antiken Theater abgetheilt werden.

Balthasar, der Mohr unter den heiligen drei Königen.

Balthasar, Pieter, auch Peter Balten, Baltens oder Balton geschrieben, ward um 1540 zu Antwerpen geboren. Er war ein trefflicher Landschafter in Pieter Breughel's Art, malte (sehr gesuchte) Jahrmärkte und Kirmsen, auch geistliche Geschichten. Dabei war er Schauspieler und guter Poet. Dem Kaiser Rudolf II. malte er den predigenden Johannes in einer Landschaft, wo er dem Prediger ein so vertracktes Gesicht gab, dass der Kaiser nachher die Figur in einen Elephanten umwandeln liess, so dass nun das Volk dieses Thier anstaunt. P. Balthasar gab die Zeichnungen zu Philipp Galle's „*Principes Hollandiae et Zelandiae*," welches Werk 1578 (und 1580 französ.) erschien.

Balustraden (Brustlehnen) umschliessen freie Räume und grosse Oeffnungen und dienen als Schutz gegen das Eindringen von aussen oder das Heraus- und Herabfallen von innen. Die Höhe solcher Umfassungen ist bald so, dass man sitzend noch bequem darüber hinwegsieht, d. i. 3 — 3¼ Fuss, oder dass man davor stehend sich auflehnen kann, 3½ — 4 Fuss. Stehen sie über Säulenordnungen, so sind sie etwa ⅕ — ⅐ der ganzen Höhe der Ordnung hoch zu machen. Sie werden aus Stein, Metall und Holz gefertigt, sind ganz oder beinahe geschlossen (Brustlehnen, Balustraden, Entrelas, Plutei) oder bilden ein leichtes Stabwerk (Geländer, Gitter, Grillages, Klathra, Cancelli). Die steinernen Brustlehnen bestehen, wenn sie völlig geschlossen sind, aus Steinplatten, mit einem Fuss- und Deckgesims, jede ⅕ — ⅙ der ganzen Höhe der Brustlehne stark. Häufig bringt man in Entfernungen Würfel oder Postamente an, die je nach dem Ausdruck des Gebäudes, dem sie angehören, ein Verhältniss der Breite zur Höhe wie 3 : 5, 2 : 3, oder 1 : 2 mit Einschluss der Gesimse erhalten. Ihre Grundfläche ist quadratisch. Die Zwischenräume sind dann nur Ausfüllungen und werden minder stark als die Würfel. Die letztern stellt man gern über darunter befindliche feste Theile, als Schäfte, Pfeiler, Säulen etc., und benutzt sie, wo dies schicklich, um Blumengefässe, Candelaber, auch wohl Bildsäulen (welche etwa zweimal so hoch als das Postament zu machen sind) daraufzusetzen. Da wo volle Brustlehnen zu schwer aussehen, Eisen- und Holzgeländer aber zu dürftig wäre, füllt man die Räume immitten der Würfel mit Säulchen, durchbrochenen Steinplatten oder Backsteinen. Die Geländersäulen können verschiedene Formen annehmen, an deren Stelle auch die Docken treten, welche, wenn man ihnen eine gefällige Form giebt, anwendbar sind, obgleich sie in der Antike nicht vorkommen. Die Säulchen erhalten geschwungene Formen, Postamentchen oder Füsse und Kapitäle, sowie Bunde in der Mitte. Die Stärke der Docken kann ⅕ — ⅙ und ihre Entfernung von Mittel zu Mittel ½ — ⅓ der Höhe betragen. Steinplatten mit einem eingehauenen Gitterwerk, das bei den Alten auch ganz durchbrochen vorkommt, weist z. B. die Marmorbrüstung vom Theater zu Segesta und eine andere solche vom Forum Trajans auf; doch bedienten sich die Alten auch der Arabeskenformen. Im Spitzbogenstyl bildeten sich die mit geometrischen Formen gefüllten und kunstreich durchbrochenen Brustlehnen zu besonderer Schönheit aus. (Bei einfachen Gebäuden oder bei durchgeführter Backsteinconstruction bedient man sich auch verschiedener Zusammensetzungen von Backsteinen, welche Oeffnungen zwischen sich lassen; dergl. sind oft von recht zierlichem Aussehn.) Werden Balustraden zwischen Säulen angebracht, so giebt es ein übles Ansehn, wenn die Fuss- und Deckplatten an den Säulenschäften herumgreifen; daher profiliren Manche in diesem Falle die Brustlehne auf beiden Seiten gegen die Säulen, wie ein einzeln stehendes Postament. Besser stellt man freilich, falls es die übrige Anordnung des Gebäudes gestattet, die Säulen auf die Postamente und betrachtet letztere sammt den dazu gehörenden Füllungen als eine fortlaufende Socke. Was die metallenen Brustlehnen und Geländer betrifft, so sind die schönsten und prächtigsten dieser Art die in Bronze- oder Eisenguss ausgeführten Ornamente immitten steinerner oder auch metallener Postamente, da Material und Ausführung hier die reichsten und mannigfaltigsten Formen zulässt. Leichtere Geländer bestehen aus Stäben, die in Verbindung mit kleinen Verzierungen, Rosetten, Blättern, Bogen, Knöpfen, verschiedenartig zusammengestellt und durch stärkere Stäbe oder Pfeilerchen abgetheilt werden, wozu als Schmuck die Vergoldung oder Bronzirung einzelner

Theile tritt. Solche Geländer sehen besonders zierlich und elegant aus; in frühern Jahrhunderten leistete man ausser in trefflichen Bronzegüssen Vorzügliches der Art in geschmiedeter und getriebener Eisenarbeit, die jetzt zu sehr durch den Eisenguss verdrängt wird. **Hölzerne Geländer** werden eben so wie die metallenen angebracht. Sie können indess, wenn sie dauerhaft werden sollen, nicht die schwachen Abmessungen der metallnen annehmen; auch müssen sie vorzugsweise aus geraden Stäben bestehen, weil sehr gebogene dem Holze nicht natürlich sind. Ferner gehören hieher die auf der Drehbank zu beschaffenden Formen, sowie die nur aus Brettern geschnittenen, aber mit durchbrochenem Schnitzwerk geschmückten Geländer. Die herrlichsten Exemplare von Holzgeländern hat man aus altdeutscher Zeit. Was endlich die **Brustlehnen an Treppen** und Ansteigungen anbelangt, so können bei solchen nur am Anfang und Ende der Steigung und auf den Ruheplätzen Postamente angebracht werden, weil diese jederzeit wagerecht stehen sollen. Auf die Seitenmauern oder Wangen der Treppen werden Deckplatten gelegt, auf denen die Fussgesimse mit der Brustlehne schief ansteigen. Wendet man Docken an, so stellt man eine auf jede Seite, wobei die Deckplatten über den Stufen wegfallen. In diesem Falle hat man über den Kapitälen der Docken kleine dreieckige Keile anzubringen, um das schief anlaufende Deckgesims auflagern zu können.

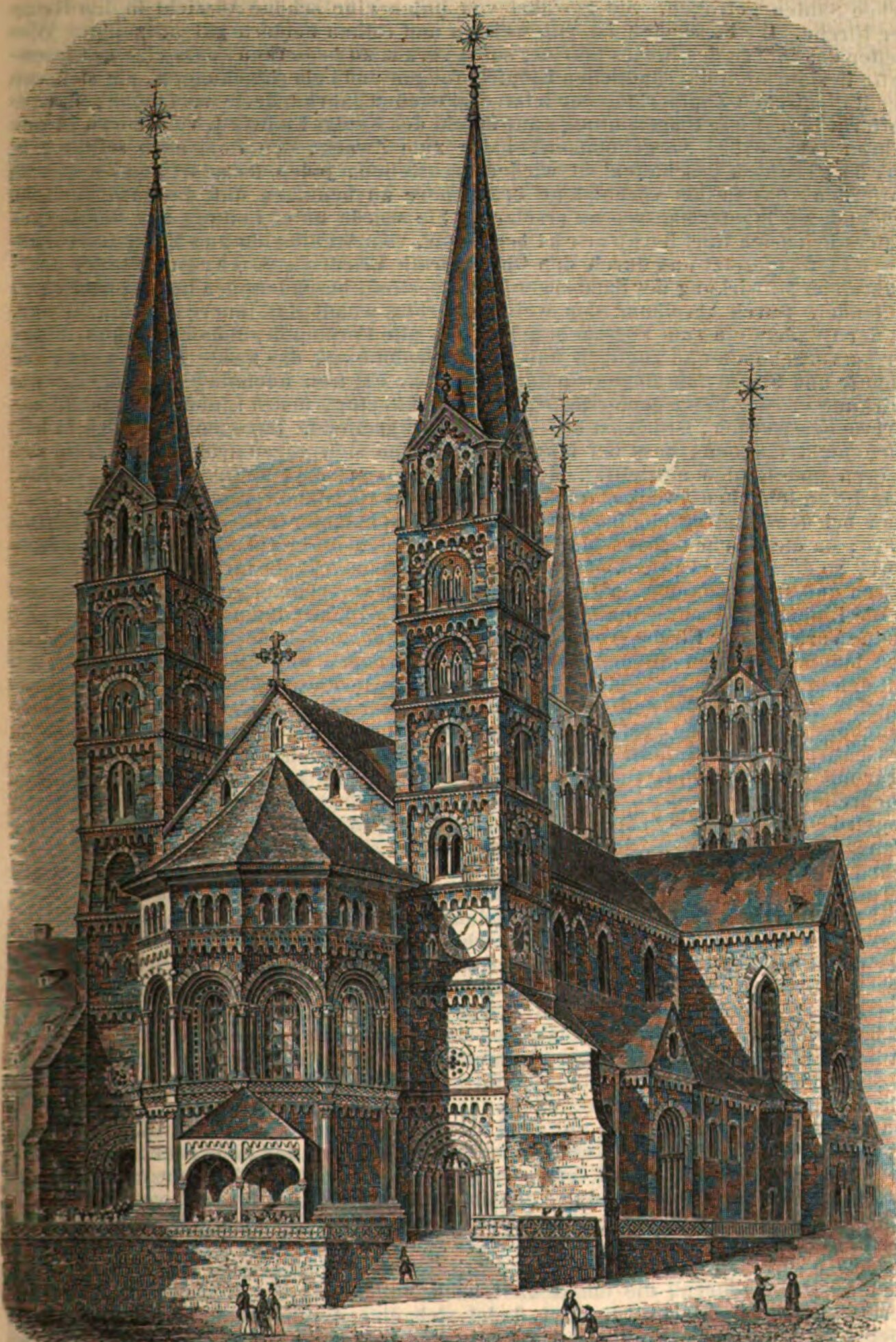
Balzac, ein 1820 gestorbener französischer Landschafter, ist als trefflicher Künstler zumeist durch die Zeichnungen bekannt, die er für das grosse Werk über Aegypten lieferte. Von seinen Gemälden sind zu nennen: die Rhede von Toulon im Moment, wo die ägyptische Expedition dieselbe verlässt (ausgestellt 1806), die innere Ansicht der grossen Moschee Hassan (1812), die Ansicht des Prachtmonuments von Karnak bei Theben (1814), eine Ansicht der grossen Sphinx, die drei Pyramiden von Gizeh.

Bambaja; s. Busti.

Bamberg. — Der der Maria und St. Peter und Georg geweihte Dom gilt bekanntlich für ein Hauptdenkmal aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts; indess ist mit Dr. Waagen, dessen Ansicht auch Schinkel theilte, anzunehmen, dass von dem ursprünglichen, in den Jahren 1004—1007 auf Anlass Kaiser Heinrichs II. und seiner Kunigunde aufgeführten Baue an dem jetzigen durchaus nichts mehr vorhanden ist. Die ältesten Theile des Doms reichen ihrem ganzen Charakter nach noch nicht über die Zeit Otto's des Heiligen, Bischofs von Bamberg, hinaus, welcher urkundlichen Nachrichten zufolge den im J. 1081 bis auf die Mauern abgebrannten Dom bis zum Jahr 1111 wieder aufgebaut hat. Der Plan zeigt, wie bei andern Kirchen des 12. Jahrh., die Form der Basiliken, worin das Mittelschiff die doppelte Höhe und Breite der Seitenschiffe hat, deren schräge Dächer sich an die Mauern der erstern anlehnen. Ausser diesem Plan, wofür auch die vier an beiden Seiten der zwei Chöre aufsteigenden Thürme charakteristisch sind, mögen nach G. Fr. Waagen's Ansicht folgende Theile aus des heil. Otto Zeit herrühren: die Mauern und untern Stockwerke der Thürme, welche, ohne Widerlagen, sehr einfach aus sehr genau gefugten Quadern aufgeführt sind; ferner die in allen drei Schiffen im Kreisbogen gehaltenen Formen der Fenster, sowie die starken und viereckigen Pfeiler, welche die Gewölbe stützen. Der nach Osten gelegene Georgenchor mit seinen drei Portalen dürfte bei der sehr reichen Verzierung der architectonischen Glieder, welche charakteristisch für die spätere Zeit der romanischen Bauart ist und auch mit der Ornamentirung an der St. Gereonkirche zu Köln und an der durch Puttrichs „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen" bekannten goldenen Pforte zu Freiberg sehr übereinstimmt, nicht eher als um das J. 1200 gebaut worden sein, könnte aber auch erst gegen Mitte des 13. Jahrh. fallen. Ausgemacht spät fallen die obern Stockwerke der beiden Thürme, welche diesen Chor einschliessen; ja laut dem „Panorama von Bamberg" (Bamb. 1842) stammt das letzte Stockwerk der Georgenchorthürme erst aus dem vorigen Jahrhundert. Zu dem Baue von 1274, der, wie Joseph Heller bemerkt, sehr bedeutend gewesen sein muss, da Bischof Otto v. Freisingen zur Förderung desselben den dazu Beisteuernden einen Ablass ertheilte, rechnet man folgende Theile: die äussern Gesimse der Mauern, deren Form sich erst kurz vor dem Eintritt der gothischen Architectur einfindet; die schon im Spitzbogen construirten Gewölbe der Schiffe, welche vermuthlich an die Stelle flacher Balkendecken traten, dergleichen sich noch in verschiedenen Regensburger Kirchen erhalten haben; den ganzen nach Abend zu gelegenen Peterschor, in dessen Gewölben der Spitzbogen in noch entschiedenerer Ausbildung hervortritt; die beiden sich demselben in der Höhe des Mittelschiffs anschliessenden Arme des Kreuzes, wo, mit Ausnahme zweier radförmigen Fenster in diesen Armen, auch in den Fenstern der Spitzbogen angewandt worden ist; endlich die obern Stockwerke der beiden den Peterschor einschliessenden Thürme bis zu den Spitzen. Die Spitzen selbst, in der Hauptform offenbar denen der ganz ausgebildeten

gothischen Architectur nachgeahmt, gehören einer noch spätern Zeit an. Zu Anfang des 16. Jahrh. wurde der Kranz oder Vorbau vor dem Georgenchore angebracht, von welchem man ehedem dem Volke bei festlichen Gelegenheiten die Reliquien zeigte; unter demselben befindet sich ein Bäckerladen, wo sonst jeder neugewählte Domherr nach seiner Wahl alles vorhandene Brod aufkaufen und unter die Kinder vertheilen musste. — Der Dom ist 335 Schuh 10 Zoll lang, 97 Schuh 7 Zoll breit. Den aus behauenen Quadersteinen einfach und massiv aufgeführten Bau überragen stattlich schön die vier Thürme, wovon die vordern an dem Georgenchor, die hintern am Peterschor aufsteigen. Die letztern sind ungleich schöner und zierlicher, und mit fein gearbeiteten, wie durchbrochenen Eckvorsprüngen verziert. Die Thürme sind durch Säulengänge über den Chören verbunden, haben quadratische Gestalt und hohe, spitze, kupfergedeckte Dächer. Um die Dachfriese der übrigens glatten Mauern läuft die byzantinische Bogenverzierung und das gothische Band. Von den vier Haupteingängen sind drei mit Bildhauerarbeit verziert, und zwar zeigt das Portal gegen Mitternacht [das Portal der Fürstenthür] ausser einer reichen Ausstattung mit vielen übereinander stehenden Figuren, künstlichen Wandsäulen, Stäben etc., das jüngste Gericht im Halbrundbogen. In der ganzen Composition, in den so widrigen und einförmigen Verzerrungen, womit bei den Seligen die Freude durch ein grinsendes Lachen, bei den Verdammten (die alle vom Satan mit einer Kette umschlungen sind) der Schmerz durch ein fratzenhaftes Schreien ausgedrückt ist, sowie in der Art der rohen Arbeit, zeigt sich eine so auffällige Verwandtschaft mit der nämlichen, erst in der ersten Hälfte des 13. Jahrh. beschafften Vorstellung an der Nürnberger Sebalduskirche, dass auch dieses Bildwerk sicher nicht früher zu setzen ist. Die Maria, eine der gelungensten Figuren, hilft hier einem Seligen aus dem Grabe. Ein ihr gegenüber Knieender, in ähnlicher Handlung, sollte nach der gewöhnlichen Anordnung Johannes der Täufer sein, hat aber durchaus nicht dessen schon sehr früh festgestellten Typus. Beide sind hier als bei Christus, der beide Hände erhoben hat, fürbittend dargestellt. Merkwürdig ist auch, dass das weitere Loos der Seligen ganz abgesondert durch den etwa immitten der Mauervertiefungen des Portals als Rundwerk gebildeten Abraham, welcher vier Figuren in seinem Schoosse hat, ausgedrückt ist. Dabei befindet sich auch ein posaunender Engel. In den Mauervertiefungen sieht man zu jeder Seite sechs Apostel, die auf den Schultern von eben so vielen Prophetenstatuen stehen. „Dass die kleinen Köpfe und sehr langen Gestalten (bemerkt Dr. Waagen) auf byzantinischen Einfluss deuten, beweist keineswegs, dass sie aus der Zeit Heinrichs II. herrühren, indem sich aus Miniaturen mit Sicherheit nachweisen lässt, dass die Einwirkung byzantinischer Kunst, die zufolge der Vermählung Kaisers Otto II. mit der griechischen Prinzessin Theophania in Deutschland eingetreten war, noch bis ins 13. Jahrh. fortdauerte." Viele dieser Figuren haben sehr vom Wetter gelitten. Ueber den Köpfen der Apostel befinden sich Vögel in herabgebogener Stellung, von denen zwei sich schnäbeln. Zu den Seiten des Portales sieht man die lebensgrossen Statuen des alten und neuen Bundes, oder des Judenthums als ein Weib mit verbundenen Augen und zerbrochener Lanze, und des Christenthums als eine gekrönte Frau; letztere führte jedenfalls eine Siegesfahne in Händen, aber mit den Vorderarmen ging sie auch des Attributs verlustig. Minder reich sind die Verzierungen an den beiden Eingängen, welche sich durch die Thürme des Georgenchors ziehen. An dem zur Linken enthalten die Mauertiefen die lebensgrossen Standbilder einerseits Kaiser Heinrichs II., seiner Kunigunde und des heil. Stephan, Königs v. Ungarn, andererseits Adams, seiner Eva und eines Heiligen mit dem Winkelmaass (Thomas), diese 6 Figuren mit besonders künstlicher Bedachung; hier lässt die starke Ausladung der Ovale, die Naturbeobachtung in den Köpfen, von welchen die des Heinrich und Thomas etwas Edles haben, die Art des Lachens im Stephan, die Form und das breitere Gefält der Gewänder schliessen, dass diese Statuen schwerlich früher als in der ersten Hälfte des 13. Jahrh. entstanden sind. Das Nackte ist sehr trocken, leer und mangelhaft. Am Portal zur Rechten des fünfseitigen Vorsprungs des Georgenchors ist in dem Bogenfelde die „Anbetung der Könige" vorgestellt; die Maria erscheint hier, wie an der goldnen Pforte zu Freiberg in Sachsen, von vorn und in der Mitte thronend. Ein Geharnischter stellt den heil. Georg, ein verehrender Bischof den heil. Otto als neuen Erbauer der Kirche dar. Die Mauervertiefungen sind hier mit singenden Engeln und zwei Männern verziert; zwölf bärtige Figuren, die Apostel mit Spruchbändern, stehen auf den Säulenkapitälen. Der sehr starre Typus der meisten Köpfe an diesen Portalen erinnert an den auf den griechischen Vasen im sogenannten archaistischen Styl. Die Falten sind meist eng und geknifft, nur an einigen Stellen flattrig. Die Ausführung ist gering und von wenigem Gefühl, an den Händen sind keine Knöchel angegeben. An den Aussenwänden des Georgenchors stehen zwei

grosse missgestaltete Thierformen aus Stein, wahrscheinlich Löwen (vom Volk Domkröten genannt), die vielleicht Beziehung zum Stadtwappen haben. Die Thüren der



Eingänge sind neu. Von grossartiger Wirkung ist das durch massive viereckige Pfeiler gestützte Hauptschiff in seiner ausserordentlich zu nennenden Länge. Um den

spitzfenstrigen Peterschor läuft das Querschiff der Kirche, an welchem zwei schöne Radfenster. Unter jedem Chore befindet sich eine Krypta oder unterirdische Kapelle; die unterm Georgenchore ist besonders hoch, lang und breit, und wird von 12 herrlichen Säulen getragen. Sie gewährt von unten eine schöne Aussicht in den Raum der Kirche. Ihr Fussboden ist mit weissen und rothen Feldern gut ausgelegt. Was weiter das Innere des Domes betrifft, so ist voraus zu bemerken, dass eine gewissenhafte Restauration die sündlichen Einpfropfungen und Uebertünchungen, die sich von der italienischen Zopfperiode der letztvergangenen Jahrhunderte vorfanden, daraus entfernt hat. Diese Umgestaltung, auf Befehl des Königs Ludwig I. von Baiern in den Jahren 1828—1837 vorgenommen, hatte zum Zweck, den Dom nach seiner ursprünglichen Beschaffenheit wiederherzustellen, jeden fremdartigen Zusatz zu entfernen, das in ihm vorhandene Brauchbare zu benutzen und das erforderliche Fehlende geeignetermaassen zu ersetzen. Sie wurde unter Leitung des Bamberger Malers Friedrich Karl Rupprecht begonnen, vom Architecten und Maler Karl Heideloff fortgesetzt und durch den Oberbaurath Friedrich v. Gärtner unter fortwährender Mitwirkung der Bamberger Bauinspection, besonders des Inspectors Popp, vollendet. Durch Abreibung der weissen Farbe, womit das Innere übertüncht war, ist der Quaderstein zum Vorschein gebracht; alle Formen des Baues sind nun schärfer hervorgehoben und zugleich haben alle Sculpturen, das ganze Säulenwerk, die Knäufe und Friese, die Bogenwindungen und die Figuren unendlich gewonnen. Die Wirkung ernster Feier der ursprünglichen Architectur, deren Linien nicht mehr unterbrochen werden, ist höchst bedeutsam und ergreifend. Dagegen lässt sich indess auch nicht läugnen, dass bei längerm Verweilen sich gegen früher ein Gefühl des Leeren und Kahlen einstellt. „Meines Erachtens," schreibt Dr. Waagen, „hätte man jenen löblichen Zweck erreichen und diesen Uebelstand vermeiden können, wenn man bei dem Hinwegschaffen der Altäre und Denkmäler minder streng verfahren wäre; da die Kirche selbst schon in einigen Theilen der gothischen Bauweise angehört, so dürften alle Denkmäler in diesem Geschmack als nicht störend darin zu lassen und selbst von den spätern auch solche zu verschonen gewesen sein, welche in die Linien der Architectur nicht wesentlich eingriffen." Beim ersten Eintritt in die kleine Vorhalle der Kirche (vom linken Georgenchor ausgehend) fallen der mit rothen und bläulich weissen Steinen neugeschalte Fussboden und die kleinen Kreuzbögen mit den in der Ecke stehenden ¾ Säulen auf; jede dieser Säulen hat ein anderes Kapitäl. Am Anfang des Seitenganges der Kirche wird dann die Seitentreppe des Georgenchors sichtbar, die aus der frühsten Bauzeit der Kirche stammt. An dieser Stelle präsentiren sich zwei merkwürdige Plastiken, zur Rechten der Chorthür eine Thierfigur mit Menschenkopf, von einer Säule gedrückt, und zur Linken ein sehr schönes Hochrelief: der Erzengel mit dem bezwungenen Drachen. Im zweiten und dritten Bogen des Seitenganges befinden sich über zwei Bogen sechs sehr interessante Nischenblenden mit acht Säulen, jede Blende mit zwölf Figuren (Propheten und Aposteln) in sehr erhabenem Relief. Im Hintergrund der Figuren an den architectonischen Gliedern und Nischenbögen wechselt Malerei und Vergoldung geschmackvoll ab. Von fünf freistehenden Statuen stellen zwei den Kaiser Heinrich und seine Gemahlin vor. Hier finden sich auch deutliche Spuren schöner gemalter Blumenarabesken. Die Pilaster der folgenden Bögen zeigen mehrere interessante Wandgemälde, Scenen aus der Geschichte Christi und der Heiligen vorstellend. Unter den hier und dort an den Wänden und Pfeilern eingemauerten steinernen Denkmalen alter Bischöfe von Bamberg ist besonders bemerkenswerth das eines Markgrafen von Andechs vom J. 1237. Er ist im Profil in ganzer Figur segnend und mit dem Bischofsstab dargestellt; das Ganze ist sehr schlicht und einfach, die Ausführung nicht gross, doch die wenigen Falten wie der ganze Styl des mittlern Reliefs gut. Ganz ähnlich ist das Denkmal eines Grafen v. Leiningen vom J. 1285, nur dass hier die Figur besonders kurz ist. In beiden Monumenten zeigt sich noch keine Spur des Charakters der Bildwerke, welche die Bauten germanischen Styls zu verzieren pflegen. Desto entschiedener tritt derselbe in dem langen Verhältniss und der gewundenen Stellung des Bischofs von Hohenlohe vom J. 1352 hervor; wie mager auch die Glieder, wie schwach die Hände, ist doch der Kopf schon sehr individuell. Sehr verwandt ist diesem die Gestalt eines andern Bischofs, unter dessen Füssen ein Löwe. Rechts und links vom Peterschor stehen niedere Seitenmauern, die einige Zeit nach Vollendung des Domes durch Verlängerung desselben entstanden. Hier findet sich eine durch Architectur und Malerei höchst anziehende Decoration mit 27 gemalten Figuren. Auf einem einfachen, von fünf eingefassten Bogen unterbrochnen Unterbau steht eine Bogenstellung von 10 Säulchen, die neun Nischenblenden formiren. Den Schluss der Säulen- und Nischenreihe macht ein schönes Kranzgesims mit reichen Vergoldungen und abwechselnder

Bemalung. In der Nähe steht einer der neuerrichteten Seitenaltäre, welche von Adam Schäfer, einem Bamberger Bildhauer, nach Gärtner's Zeichnungen gearbeitet und woran die Gemälde unter Leitung Jos. Schlotthauers von München geliefert wurden. An den beiden Seiten des Aufsatzes gedachten Nebenaltars befinden sich vier reich verzierte steinerne Leuchter (ebenfalls Schäfer's Arbeit); seine Fronte ist durch Lesenen in drei Theile geschieden, wovon jeder eine nischenförmige Vertiefung zeigt. Sie enthalten das Bild der Muttergottes, des Kaisers Heinrich und seiner Kunigunde, wie sie die Feuerprobe besteht. Auf den Lesenen befindet sich ein Karniess, durch die Zahnschnitte nach der achteckigen Kante ausgezeichnet. Den Schluss des Altars bildet ein aus Schneckenwindungen und Laubwerk hervorgegangenes Akroterium mit drei Kreuzen, darunter das grosse elfenbeinerne Crucifix, welches der Sage nach schon 1008 als Geschenk des Kaisers Heinrich in den Dom gekommen ist. Der Körper des Gekreuzigten hat eine grossartige, ruhig feierliche Haltung; er ist mit feinem Gefühl und mit Sinn für Natur gearbeitet und nur in Einzelheiten noch starr. Das Ganze ist aus 6 Stücken zusammengesetzt, einige Theile gehören einer neuern Restauration an. Wahrscheinlich datirt das Werk aus der Endzeit der romanischen Periode, wo die germanische Kunst ihren Aufschwung nahm, — falls es nicht ein Ueberbleibsel aus der besten Zeit der Byzantiner ist. Eine Armtreppe von 13 hohen Stufen führt auf den Peterschor, mit trefflichen Werken aus ältester und neuerer Zeit. Erhebend ist die Durchsicht von diesem nach dem Georgenchor. Auf der Aussenseite einer der Wände, die den Peterschor ebenso wie den Georgenchor von den Schiffen trennen, sieht man in einzelnen Feldern gemalte Apostel, von denen der eine noch kenntliche durch Länge, Magerkeit und Feinheit des Gefälts auf sehr frühen, wahrscheinlich dem Chor gleichzeitigen Ursprung deutet. Ferner machen sich die schönen Chorstühle im spitzbogigen Style mit reicher gefälliger Bronzirung bemerklich. Immitten des Chors befindet sich der Sarkophag des 1047 an dieser Stelle begrabenen Papstes Clemens II. Er ist aus carrarischem Marmor, mit Basreliefs an den vier Seiten geschmückt. Sein Styl deutet auf die Uebergangszeit von der romanischen zur germanischen Periode, gegen 1250; die einzig vorhandene Inschrift am Deckel rührt aus neuerer Zeit. Der eigenthümlichen symbolischen Darstellungen wegen bleibt das Werk sehr beachtenswerth. Am ersten der fünf Bogenfenster sind noch die Malereien erhalten. Unter jedem Fenster ist eine fortlaufende Bogenstellung von 16 Säulen, theilweis mit Vergoldungen. In den Feldern der obern Zackenbogen machen sich mannigfach gemalte Ornamente bemerklich. An den Seiten befinden sich schön verkleidete Thüren (die alten Eingänge zum Chor). Der St. Peters-Hauptaltar steht auf drei an den vier Seiten heranlaufenden Stufen; an jedem Eck steht ein Postament mit einem Piedestal und ein grosser ungemein reichverzierter herrlicher Kandelaber. Um den Altartisch läuft auf einem mit Wasserlaub verzierten Bande eine Bogenstellung von 28 Säulchen mit mannigfachen Kapitälen. In der mittlern Blende ist ein Kreuz *en relief*. Mit der hintern Kante des Altartisches bündig steht eine Zocke, reich mit Laubwerk verziert, darauf 8 steinerne Leuchter, mit den halben Verzierungen im Kleinen, wie die Kandelaber. Die Zocke wird in der Mitte von einem Tabernakel mit der Statue St. Peters unterbrochen. Auf dem Postamente, das sich nach oben in ein Zungenlaub spitzt, geht das grosse steinerne Kreuz hervor, dessen Ecken in runden Füllungen Rosettchen verzieren. Alles Ornament ist von Stein und ungemein zart und fleissig gearbeitet. Dieser Hochaltar byzantinischen Styls ward nach der Angabe Karl Heideloff's ausgeführt. (Abbildung in Heideloff's Werke: „Der christliche Altar" etc. Nürnberg 1838.) In der Mitte der Treppe steht gleichfalls ein neuer Altar; demselben zur Seite sind, am Fusse des Treppengeländers, zwei grosse prachtvolle Kandelaber. Der Altartisch hat in der Mitte eine in vier Bogen gefasste Rosette, deren Laubwerk um ein Kreuz liegt. Zur Rechten und Linken des Tabernakels stehen sechs steinerne Leuchter, die Tabernakelthür umgiebt eine vierfache Bogeneinfassung. In der Mitte des Hauptschiffes steht der berühmte Sarkophag des Kaiserpaars Heinrich und Kunigunde auf zwei Stufen, nicht das ursprüngliche Grabesdenkmal, sondern ein zwischen 1499—1513 vom Würzburger Bildhauer Hans Thielmann Riemenschneider (einem sehr bedeutsamen, etwas jüngern Zeitgenossen des Adam Krafft) aus weissem Salzburger Marmor schön und fleissig gehauenes Werk. Dies ist unbestreitbar das Vorzüglichste, was der Dom an Bildhauerei besitzt. (Ausführlich haben wir dies Denkmal bereits B. I. S. 316 im Art. „Altdeutsche Kunst" besprochen.) Zu den Seiten des Sarkophags stehen neue Betstühle, deren Schitzwerke die am Aeussern des Domes angebrachten Formen wiederholen. Hier am mittlern Pfeiler der Kirche ist der Punkt, von dem die Orgel, woran die Schreinerarbeiten vom Bamberger Offinger herrühren, am besten in Augenschein zu nehmen ist. Vier weit vorspringende verzierte Sparren-

köpfe tragen ihre Gallerie, in deren Mitte eine reiche Sofitte in fünf Felder vertheilt ist. Die Orgel ruht auf drei grossen Bogen; von ihr gelangt man zur Armtreppe des Georgenchors, in deren Mitte ein Altar, ähnlich dem entsprechenden im Peterschor. Hier ist ein interessantes halbrundes Fenster. Auf dem Georgenchor gewinnt man gleichfalls eine herrliche imposante Durchsicht. Das Chorgestühl ist mit einfach schönem Schnitzwerk verziert; dem reihen sich die in Holz ausgeführten Figuren des mehrerwähnten Kaiserpaars an. Auch fordern einen Blick die Sarkophage der Bischöfe Günther und Otto II., angeblich aus dem 11. und 12. Jahrh. Hier steht ferner der Hauptaltar des Doms, ein neues Werk und ein solches Meisterstück, dass es an Schönheit der Composition und Ausführung alles übrige Neuangebrachte im Dom übertrifft. Rupprecht machte den ersten Entwurf dazu im Winter 1830; die Zeichnung und das Modell sind noch im Besitze des Bamberger Domcapitels. Es führen acht Stufen zum Hochaltar; je nach vier Stufen ist ein Ruheplatz angebracht. An den Ecken, wo die Stufen zusammenstossen, stehen vier Säulen, von deren Kapitälen vergoldete Schäfte ausgehen, die einen rothsammtnen Baldachin mit ausgefüllten Goldverzierungen tragen. In den 24 Bogen um den Altartisch stehen 24 Heiligenfiguren. Der Fries des Aufsatzes, dessen Kranz, der Kranz des Tabernakels sind reich und geschmackvoll verziert. Immitten des Tabernakels, in einer Nische, steht der heil. Georg, rechts und links drei steinerne Leuchter und einer vor dem bronzenen Crucifix. Letzteres ward von Schwanthaler modellirt und durch Stiglmair ciselirt. Die übrigen Figuren des Georgenaltars sind vom Bildhauer und Bildschnitzer Schönlaub. Die Grunddistribution des Altars stimmt mit der des Heideloff'schen im Peterschor. In der halben Rotunde des Georgenchors läuft eine schön und reich verzierte Säulenreihe im Halbkreis herum. Zwei fast bis ans Deckengewölbe reichende Säulen stehen isolirt, interessant in architectonischer, archäologischer und historischer Beziehung. Auf der andern Seite des Schiffs erscheint an der vordern Seite des Pfeilers die berühmte Reiterstatue des heil. Stephan, Königs v. Ungarn, mit der ganz beblätterten Consolbank; sie ist noch in streng romanischem Style gearbeitet, und zieht, obwohl im Ganzen schwach, doch durch den lebendigen Kopf an. Hierauf präsentirt sich die neue, vom Nürnberger Rotermund geschaffene Kanzel, in deren Brüstung eine ähnliche (natürlich aber aufwärts steigende) Bogenstellung wie am Hauptaltar läuft. In der vordern Ausbauchung stehen in fünf Blenden Christus und vier Verbreiter des Evangeliums. Die Kanzel ruht auf einer Säule, ist ganz von Stein und reich mit Bildwerken ausgeziert; im Centrum des Schalldaches figurirt nach alter Sitte der heilige Geist. Man gelangt hierauf in den andern Seitengang, und zwar hinauf zur Verlängerungsmauer des Peterschors, welche Bischof Otto erbaute. Die Bauart an ihr ist dieselbe wie auf der entgegengesetzten Seite. Der neue Altar daselbst entspricht im Allgemeinen dem zur Rechten des Peterschors, doch hat er nur zwei steinerne Leuchter, wogegen aber das grössere der drei Kreuze sehr reich mit Glockenlaube verziert ist. In der Abseite bemerkt man im zweiten Bogen abwärts das eingemauerte Kenotaph des Bischofs Albert v. Wertheim, aus dem Beginn des 15. Jahrh., von reinem schön mittelalterlichen Style, an einem Pfeiler ein altes Fresko, und weiter unten eine Art Kunsthieroglyphe, ein originelles Baudenkmal aus ältester Zeit. Der Wandpfeiler neben dem Hauptportal wird nämlich von zwei 9 Fuss hohen Säulen in einer Intercolumne von drei Diametern getragen. Fabelhaft dünkt es, wie zwei so kleine Säulen den schweren Pfeiler tragen, und zwar reicht dieser bis ans Gewölbe, und das betreffende Deckengewölbe ruht auf ihm! Diese zwei Säulen trugen vor ihrer Abreibung Spuren der eingegrabenen Namen Joachim und Boas, wie zwei interessante Säulen im Würzburger Dom. Etliche Schritte von hier steht das 1834 gesetzte Monument des letzten Fürstbischofs Georg Karl v. Fechenbach, von Burgschmiet zu Nürnberg modellirt und in Bronze gegossen, die Steinhauerarbeit von Kapeller allda. In kleiner Entfernung liegt der Erzbischof Joseph Maria v. Fraunberg begraben. Die diesseitige Verlängerungsmauer des Georgenchors präsentirt sich hier mit ihren Thürreliefs, architectonischen Ornamenten, ähnlich denen am Eingang der Kirche. Neben der hier auf den Chor führenden Treppe aus der frühesten Domzeit sieht man eine herrliche Gruppe, die Verkündung vorstellend. Sie ist in ähnlicher Art, wie der Erzengel an der entgegengesetzten Seite gearbeitet, zeichnet sich aber trotz der conventionellen Behandlung noch besonders durch grossartig ernstes und lebendig bewegtes Gefühl aus. Spuren von Malerei und Vergoldung sind hier ebenfalls sichtbar, zumal eine liebliche, mit Gold gehöhte Cassettirung. Interessant bleibt der Cyklus mit den 12 Figuren in 6 Nischen und den 6 freistehenden Säulen. Von da kommt man in die zweite kleine Vorhalle, die in die Krypta unterm Georgenchor, sowie zur Thüre rechts führt. Im linken Querschiff, am hintern Ende, ist der Eingang in die Sepultur (die St. Andreas geweihte

Kapelle zum heil. Nagel oder heil. Blut), welche vordem zum Begräbniss der Domherren diente. Die ansehnliche Kapelle besitzt einen in Holz geschnitzten Altarschrein von beträchtlicher Grösse, worin die von einander Abschied nehmenden und in alle Welt gehenden Apostel in fast runden Figuren mit malerisch ausgebildetem landschaftlichen Hintergrunde dargestellt sind; der Affect der Trauer ist in den edlen und mannigfachen Köpfen sehr lebendig ausgedrückt, Hände und Füsse sind gut ausgebildet, die ganze Arbeit sehr fleissig; der Gewänderstyl deutet auf den Ausgang des 15. Jahrh. Von den 64 aus bronzenen Reliefs bestehenden Domherrn-Epitaphien, welche die Kapelle vor der Restauration enthielt, wurden die meisten, als zum Baustyl des Doms nicht passend, entfernt und in der Michaelskirche aufgestellt. Zeugniss von statuarischer Giesskunst, wie sie in Bamberg selbst blühte, liefern die Grabplatte für den Domdechant Georg Stibar (✝ 1515) in gedachter Sepultur, bezeichnet mit H. K. und einem Krebs (Hans Krebs); die Grabplatte für den Domdechant Reimer v. Streitberg (✝ 1541) von Kunz Müllig, und die Gedächtnisstafel für den Domherrn Joachim v. Rotenhan (✝ 1593) daselbst von Balthasar Lichtenfelser. Die in der Werkstatt Peter Vischers zu Nürnberg gegossenen Grabplatten im Bamberger Dom sind die für die Fürstbischöfe Heinrich III. Gross von Trockau (✝ 1501), Veit Truchsess von Pommersfelden (✝ 1503) und Georg II. Marschalk von Ebnet (✝ 1505). Für ersteres wurden dem Künstler 61 Fl. (nach heutigem Geldwerth gegen 600 Fl.) bezahlt. Bei letzterem heisst es in der fürstl. Kammerrechnung von 1505/6: „60 *Fl. gegeben Meister Peter Vischer Rothschmidt zu Nürnberg von Bischof Jorgen seligen Messingen Guss- oder Grabstein zu machen, der ihn durch Linhart Helt also zu machen angedingt und aus Befehl meines gnäd. Herrn zu zalen geschafft ist.*“ (Jos. Heller's Beschr. der bischöfl. Grabdenkmäler, Nürnb. 1827, mit Abbild. dieser 3 Grabmäler.) Werke der Erzgiesserei zu Forchheim sind: die Grabplatte für den Domherrn Kaspar v. Würzburg (mit der Schrift: „*zu Forcheim S. R.* [Sebastian Roth] *im* 1571 *Jor gegossen*“), die des Domherrn Joh. Ph. v. Seckendorf („*S. R. gegossen in Vorcheim* 1573“) und die Platte für den Domcustos Mich. Gross von Trockau gen. Pfersfelder, mit der Bezeichnung: „16-14 *JAKOB WEINMANN.*“; alle drei sind in der Domsepultur. Von letzterm Künstler ist auch die Platte für den Domherrn Wolf Albrecht v. Würzburg (✝ 1610) neben der Sakristei. Das ausgezeichnetste Stück aber, welches aus der Forchheimer Giesshütte hervorging, ist wohl das Grabdenkmal für den Fürstbischof Phil. Valentin v. Rineck (✝ 1672), das hinsichtlich des Kunstwerthes unter den Gusswerken im Dom den ersten Rang einnimmt. Es ist von Sebald Kopp, von dem auch die vier gewundenen, dann die vier herrlich cannelirten Säulen waren, welche die beiden Altäre in den Domchören schmückten; der Künstler erhielt nach den Rechnungen von 1648/53 zu diesen Säulen 88 Ctr. 32 Pf. Metall, und 609 Reichsthaler für die Arbeit; leider wurden dieselben 1836 für 6716 Fl. verkauft und eingeschmolzen. — Zu bemerken bleibt, dass die meisten Bildhauerarbeiten an den neuen Altären und Kandelabern von Adam Schäfer, die Schreinerarbeiten an den Thüren (wie an der Orgel) von Offinger und die Schlosserarbeiten von B. Ullmann, lauter Bambergern, herrühren. Die kleinen Reliefs des Taufsteins im Dom, sowie viele der neuen Statuen, Stein- und Holzarbeiten darin, sind von dem Münchner Fidelius Schönlaub, einem gebornen Wiener. (Beiläufig verdient Erwähnung, dass sich an die Taufsteinreliefs der bis jetzt bedeutendste, durchaus gelungene Versuch in der Galvanoplastik knüpft, den der Prof. Steinheil in München machte, indem er die Figürchen nach Schönlaub's Modellen auf solchem Wege herstellte.) Die Reste des einst so reichen und berühmten Domschatzes sind ziemlich kärglich; darunter befinden sich: das elfenbeinerne Ende vom Krummstab Otto's des Heiligen, zwei Reliquienkasten länglicher Form aus dem 12. Jahrh., die Hauskrone Kaiser Heinrichs II. (aus weichen Stoffen, in Stickerei mit kleinen perlenfarbigen Muscheln geschmückt, mit zwei Bügeln, wozwischen die französischen Lilien), und das eigentliche Prachtstück — ein Stück von einem der Kreuzesnägel Christi in reicher Fassung von ächten Steinen und mit zwei verehrenden Engeln, aus dem 15. Jahrh. — Die Marienkirche oder „obere Pfarrkirche,“ auf dem untern Kaulberge liegend, da wo die ältere Pfarrkirche, zugleich Grabkapelle der Grafen von Babenberg stand, ist eine der herrlichsten Bauten altdeutschen Systems, wurde 1327 begonnen und 1387 vollendet und eingeweiht. Sie misst 218 Fuss in der Länge, 82 F. in der Breite, und ihr Chor ist 105½ F. hoch. In der besten Zeit der deutschen Baukunst aufgeführt, erscheint dieser Bau in edelschönen Verhältnissen; der herrlich ornamentirte Thurm sowie das Chor haben noch ganz jene Reinheit des germanischen Styls behalten, welche die übrigen Theile der Kirche im Verlauf der Zeit durch verschiedenartige Reparaturen, sein sollende Verbesserungen etc., verloren haben. Von aussen verdient besondere Betrachtung der Chor mit seinen schönen länglichen Fenstern, sowie unter den drei Thüren die

gen Norden, die sogen. Ehethür (vergl. das Nähere in der Besprechung der Marien-Pfarrkirche im Art. „Altdeutsche Kunst," B. I. S. 309). Im Innern ist bemerkenswerth der Mariahilfaltar mit einem Gemälde aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh.; ferner interessiren die Gemälde des St. Kunigunden- und St. Sebastians-Altars; an der rechten Seitenwand sieht man Scenen aus der Jungfrau Leben, nach Dürer's Holzschnitten gemalt, und vier Bilder von Paul Juvenel, aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts; an der linken Seitenwand die heil. Katharina, ein altdeutsches Gemälde, und den „verlornen Sohn" vom Bamberger Nikolaus Treu, eine der besten Arbeiten, die von Künstlern der Stadt selbst je geliefert wurden. Tritt man durch die Thür neben dem Thurm in die Kirche, so sieht man an der Wand links einen alten von Veit Stoss gearbeiteten Holzaltar vom J. 1523, mit der Anbetung der Hirten in lebensgrossen Figuren; an der Wand gegenüber hängen die Flügel dazu, mit der Geburt Mariens, der Verkündung, der Heimsuchung und der Darstellung im Tempel. Diese grossen Arbeiten, deren treufleissige Ausführung sich über alle Theile erstreckt, sind ganz in der zarten, naiven, anziehenden Art des Krakauer Meisters, stimmen sehr mit seinem bekanntern engl. Gruss in Nürnberg überein und beweisen mit, wie kein anderer Bildschnitzer so unter Dürer's Einflusse gestanden hat, so dessen Vorzüge und Mängel theilt (vergl. den Art. „Altdeutsche Kunst," Bd. I. S. 322). Im Chor, in der Mitte des Hauptaltars, findet sich ein anderes altes, sehr schön gearbeitetes Schnitzwerk angebracht: die „Krönung Mariens"; der bessere, geradlinige Gewandstyl deutet auf das 15. Jahrh., sonst ist das Werk minder geistreich und minder durchgebildet. Das Sacrarium, zwischen dem dritten und vierten Altare, datirt vom Schluss des 15. Jahrh.; über ihm befinden sich gute Basreliefs, und daneben die liegende Figur der heil. Anna in schöner altdeutscher Nische. In dieser Kirche bewahrt man eine Monstranz vom J. 1477, zwei feingetriebene Silberstücke, ein ausgezeichnet schönes Crucifix vom J. 1496 und einen Kelch ganz vom feinsten Golde aus dem 16. Jahrh. — Die Michaelskirche auf dem Michaelsberge, sonst Benedictinerkirche, ward 1121 durch Otto den Heiligen geweiht und ist eine Basilika mit Pfeilern, die für jene Zeit schon eine gewisse mehr ausgebildete Gliederung haben. Das gothische Innere aus dem Ende des 15. Jahrh. lässt sich nur noch in den schönen Hauptverhältnissen erkennen, denn es ist geschmacklos modernisirt worden; ebenso stört die Façade im neurömischen Styl, vom J. 1700. In dieser Kirche sieht man die Gedächtnisstafel Andreas Tockler's († 1535), des grossen Wohlthäters des Bamberger Bürgerspitals, gegossen von Kunz Müllig (Michlich); hinter dem Otto-Altar das Grabmal St. Otto's aus dem 14. Jahrh., in der Sakristei die Inful, das Messgewand und den Spazierstock des Heiligen. Die Kanzel und das Chorgestühl sind sehr fleissig, aber geschmacklos gearbeitet. Von mehreren steinernen fürstbischöflichen Denkmälern, nach der Domrenovation hieher geschafft, verdienen Erwähnung: das Denkmal für Weigand v. Redwitz († 1556), vom Bildhauer Hans Polster; die für Veit v. Würzburg († 1577) und Johann Georg Zobel v. Giebelstadt († 1580), von Hans Wemding; das für Ernst v. Mengersdorf († 1591), von Hans Werner 1596; die des Neidhard v. Thüngen († 1598) und Joh. Phil. v. Gebsattel († 1609), von Michel Kern; die für Joh. Phil. Ant. v. Frankenstein († 1753), Franz Konrad Grafen v. Stadion († 1757) und Adam Friedr. Grafen v. Seinsheim († 1779), von Mutschele. — Auf dem Jakobsberge liegt die Jakobskirche, eine zwischen 1073—1109 erbaute Säulenbasilika, mit der störenden Façade von 1771. Das Schiff ruht auf 18 Rundsäulen mit einfachen Würfelkapitälen; das Kapitäl der ersten Säule rechts von der Orgel hat völlig arabisches Blattwerk. Von Gemälden sind anzumerken: die Fresken der Kuppel, von Christoph Fesel; die Dreieinigkeit, ein altdeutsches Bild; die vier Apostel nach Dürer; das Hochaltarblatt von Jos. Scheubel. — Die in der Königsstrasse liegende Gangolfskirche ward schon 1063 errichtet, aber später in gothischen Formen so beträchtlich erweitert, dass von der ursprünglichen Gründung sich keine romanische Spur mehr zeigt. Die einst höhern Thürme hat man 1671 abgestumpft, wie man Pappeln köpft. Als Bau ist die Kirche nicht von grosser Bedeutung, dagegen interessirt in ihr ein fleissiges, dem Erhart Schön verwandtes Bild, in dessen Mitte in einem Rund die Dreieinigkeit, umher in acht von einem Rosenkranz umschlossenen Feldern Heilige und in der äussersten Reihe Engel dargestellt sind. Bamberger nennen dies Bild „die acht Seligkeiten." Auch eine im Chor zu hoch hängende „Krönung Mariens" aus dem 15. Jahrh. scheint ein gutes Bild, das aber sehr gelitten hat. Ausserdem sind von Gemälden da: zwei Altarblätter von Oswald Onghers und Andreas Schott, und am Eingange oberhalb der Thür des nördl. Thurms der „sterbende Joseph" von Joh. Rudolf Byss. — Auf dem obern Stephansberge liegt die Stephanskirche, seit 1808 Pfarrkirche der Protestanten. Der ältere Bau ward 1019 unter Kaiser Heinrich II. vollendet, doch ist davon nur der Thurm geblieben, da die Kirche um 1600

so baufällig geworden, dass alles, bis auf den Thurm, neu gebaut werden musste. Dieser Neubau, in neurömischem Styl, geschah in den J. 1628—80 durch Bonalino, Junker und Petrino. Die äussere Architectur der in Kreuzform erbauten Kirche ist gut geordnet, die Stuccaturarbeit an der Kuppel, die „Steinigung St. Stephans" von J. J. Vogel sehr lobenswerth. Fünf Gemälde von J. J. Scheubel und Melchior Steudel zieren das Innere. — Auf dem Markte steht die Martinskirche, früher den Jesuiten gehörig. Sie ward 1690—1720 nach dem Plane des Malers und Bildhauers Andrea Pozzo in neurömischem Style sehr reich und prächtig gebaut. Ihre Façade ist von vielem Effect. Ihr Schiff, 136 Fuss lang, 53 F. breit, frei und ohne Säulen, hat etwas Imponirendes; die Decke ist mit Fresken von Marcolini versehn; die Altäre sind glänzend, die Vergoldung überreich. Das Chor hat 58 F. Länge, die grosse vortreffliche Kuppel 77, der Thurm 176 F. Höhe. Vom Kranz des Thurmes aus ist die Ansicht von Stadt und Landschaft sehr eindringlich und klar. Von Gemälden besitzt diese sogenannte Jesuitenkirche: die dem Christenthum dargebrachte Huldigung der vier Welttheile, von A. Pozzo in Oel gemalt (1708); die Verkündung und eine Kreuzigung, die Heiligen Ignatz und Xaver, von Onghers; St. Martin von Sebastian Reinhard, und zwei Gemälde von M. Steudel (auf dem Sebastians- und St. Annenaltar). — Von der unter Heinrich II. angelegten Benedictinerabtei auf dem Michaelsberge ist nur die erwähnte Michaelskirche stehen geblieben; das neue sehr stattliche und umfängliche Klostergebäude ist in den Jahren 1695—1724 nach der Angabe Leonhards und seines Bruders Johann Dinzenhofer aufgeführt worden. Seit Aufhebung des Klosters dient die Abtei zum Bürgerspital und zur Leihanstalt; neuerdings ist zufolge der Schenkung des Domvicars Jos. Hemmerlein (eines Sprossen der Künstlerfamilie Treu) in 5 Zimmern eine „städtische Gallerie" von Gemälden und andern Kunstsachen dort aufgestellt worden. Zu der Hemmerleinschen Sammlung (meist mit Italienern und Niederländern besetzt) kamen die fast durchgängig altdeutschen Bilder aus den Vermächtnissen des Stadtpfarrers Schellenberger und Domcapitulars Betz. Diese städtische Gallerie, bis jetzt 164 Bilder enthaltend, hat den einsichtigen Maler Krug zum Inspector. Unter den altdeutschen Sachen zeichnen sich aus: eine Grablegung von Michel Wolgemut (Nr. 30), fünf Darstellungen vom Leben der heil. Clara (aus dem vorm. Clarissenkloster zu Bamberg, und vermuthlich vom Bamberger Maler Hans Wolf, einem Freunde Dürer's), das vorzügliche Porträt eines Züricher Goldschmieds von Christoph Amberger (Nr. 15, im Stich von Hollar bekannt), eine Geburt Christi vom jüngern Kranach (Nr. 32) und ein sehr gutes männliches Bildniss (Nr. 43), wohl irrig Hans Holbein d. J. benannt. Unter den Niederländern finden sich gute Arbeiten von Lambert Lombard (Nr. 46, nach dem genauen Katalog von B. Jos. Krug), Beuckelaer (Nr. 114), G. Honthorst (Nr. 124), Jac. Jordaans (Nr. 125, ein Schlemmer), Franz Pourbus (Nr. 85, Bildniss eines Juweliers), Peter van Kessel (ein Blumenstück), Franz Snyders (Nr. 156), van Gogen (Nr. 161), Seb. Vranck (Nr. 23), de Momper (Nr. 25), Vinckeboom (Nr. 37), Jan Fyt (Nr. 51), Abraham Begeyn (Nr. 53), Huchtenburg (Nr. 86), Teniers d. Jüng. (Nr. 88 und 143), B. Peters (Nr. 116), Jac. und Sal. Ruysdael (Nr. 149 und 134), G. Lairesse (Nr. 139), Bakhuysen (Nr. 144), von Droogsloot und etlichen andern Meistern. Aus der spätern deutschen Schule sind bemerkenswerth: die Bilder des J. Sandrart (Nr. 91), des Heinrich Roos (Nr. 77 und 115), Seibold (Nr. 138), Querfurt (Nr. 135), das ganz ausgezeichnete Architecturstück in Canaletto's Art von Franz Gont aus Berlin, und der sehr gute Kopf eines Spitalpfründners von Josef Dorn, dem Onkel Hemmerleins. Mit Italienern ist die Gallerie minder gut besetzt; nur die irrig dem Bagnacavallo beigemessenen, eher der Periode des Angelo Caravaggio angehörenden vier Evangelisten (Nr. 69—72) und die Versöhnung Jakobs mit Laban von Peter v. Cortona sind anzumerken. Immitten des ersten Zimmers steht ein Glasschrank mit Schnitzwerken in Holz und Elfenbein, mit Emaillen und andern kleinen Sachen vom 11. bis 18. Jahrh., die zusammen 60 an der Zahl aus dem Schellenbergerschen Vermächtniss stammen. Darunter ist ein St. Anton vor einem Altare knieend, hübsches Schnitzwerk in Holz von dem wenig bekannten Bildhauer Vitus Grauppenberg, der laut der Inschrift 1742 zu Bamberg lebte. — Die vormals fürstbischöfliche, jetzt kön. Residenz auf dem Domberge ist ein grossartiger, aber unvollendeter Bau, denn es ist nur der Flügel gegen die Stadt, die Hälfte des Hauptbaues und ein Theil der Hintergebäude ausgeführt. Sie wurde in den Jahren 1698—1708 unter Fürstbischof Lothar Franz v. Schönborn durch Leonhard Dinzenhofer im neurömischen Geschmack angelegt, ist drei Stock hoch, von aussen geschmackvoll verziert, von innen zweckmässig und bequem eingerichtet. Interessant ist der Kaisersaal, mit Fresken von M. Steudel geschmückt, und die fünf Zimmer des obersten Stocks ein-

nehmende kön. (öffentl.) Gemäldegallerie, welche 700 Nummern enthält, darunter gute Stücke von Jacopo Bassano, Carlo Cignani, Jac. Robusti (Tintoretto), Salv. Rosa, Luca Giordano; von Kaspar Crayer, Rachel Ruysch, Joh. Fyt, Snyders, Teniers, Wouwerman, Steenwyk, Ruysdael, Joh. Peters; vom Brüsseler Phil. Ferd. Hamilton, von den Deutschen G. Phil. Rugendas und Christian Wilh. Dietrich (Dietricy) und Andern. Noch bemerken wir ein Stück des seltnen Peter van Kessel, eines Niederländers, der nach Bildinschrift (*P. V. KESSEL FT. BAMBERGH.* 1658.) in dieser Stadt arbeitete. Gallerie-Inspector ist Mattenheimer. In der Hofkapelle zeigt man ein schönes Altarbild von Wolgemut. — Die alte Residenz oder alte Hofhaltung liegt der neuen Residenz gegenüber und ist ein unregelmässiges weitläufiges Gebäude mit grossem Hofraum; interessant davon ist der Vorderbau aus der ersten Hälfte des 14. Jahrh., besonders ist die Treppe in demselben sehr schön. Am Eingangsthore dieser „alten Bischofsburg“ (jetzt nur von Domestiken, Soldaten und Pferden bewohnt) ist merkwürdige Bildhauerei angebracht. — Die öffentliche Bibliothek, berühmt durch ihre 2000 kostbaren Handschriften auf Pergament und Papier, befindet sich im vormaligen Iesuitengebäude (jetzt Pfarrhof zu St. Martin) und weist dem Kunstfreunde viele sehr alte Miniaturen-Manuscripte, sowie eine kleine Sammlung der ältesten Holzschnitte auf. Einige der Bamberger Bilderhandschriften haben wir bereits im Art. „Altdeutsche Kunst“ (B. 1. S. 323) besprochen; die Kleinodien darunter sind die sogen. „Gebetbücher Kaiser Heinrichs und Kunigundens“; die vier Deckel beider Bücher sind halberhobne Elfenbeinschnitzwerke in byzantinischer Art; die ganzen, in Vorderansicht stehenden Figuren sind in Nischen, mit halbzirkelförmigem Schluss, mit Geist gedacht und in schönen Verhältnissen ausgeführt; der Ausdruck der Köpfe ist edel, die Bekleidung bricht sich in natürliche Falten, und die Miniaturen dieser Bücher glänzen noch in ihrer ursprünglichen Farbenpracht. Vergl. Prof. Jäck's, des Bibliothekars, „Beschr. der Handschriften der öffentl. Bibliothek zu B.“ (Nürnberg 1831) und Dr. G. F. Waagen's „Kunstwerke und Künstler im Erzgebirg und in Franken“ (Leipz. 1843) S. 89—109. — Von Privatsammlungen, die sich in Bamberg finden, notiren wir folgende. 1) Sammlung des Domcapitulars Dr. Brenner, mit Werken von Agricola, Altdorfer, Artois, Brand, Dietrich, Dorn, Floris, Gysbrechts, Hochecker, Huysmann, Palma, Schütz, Rosa Tivoli, Marcard Treu, Wynants; mit besonders schönen Architecturstücken von Canaletto, Stücken von Juvenel, Pannini, vom spanischen Seemaler F. J. Ruiz, von Servandoni, F. Stöber (1792). 2) Sammlung des Kunstschriftstellers Joseph Heller, enthaltend Kupferstiche und Holzschnitte aus allen Schulen, darunter besonders in der altdeutschen die grosse Maria von Einsiedeln vom Meister E. S. 1466, die Blätter von Martin Schön, Hirschvogel, H. Seb. Lautensack, Israel v. Mecken, Bogold, Zwott, die fast vollständigen Stichwerke von Dürer und Kranach, meist in vorzüglichen Drucken sich auszeichnen, ferner Wassermalereien vom J. 1450 bis zur Gegenwart (darunter ein vorzügliches Gemälde von dem wenig bekannten Johannes Duft de Schmalkalden 1496), Handzeichnungen namentlich von deutschen Künstlern, darunter Frobenius Porträt von Hans Holbein, viele von Dürer. 3) Sammlung des kön. Zeichnungslehrers Martin v. Reider, mit 300 altdeutschen Gemälden auf Goldgrund (darunter das Wappen der heil. Dreifaltigkeit 1513 vom Bamberger Künstler Paul Lautensack mit dessen Monogramm, der „Laute in einem Sack“), mit einigen Bilderhandschriften, deren eine für Kaiser Max 1516 in Rom ausgemalt wurde, vielen Münzen und verschiedenen Metallsiegeln alter Bamberger Bischöfe, worunter das Siegel Hartwichs III., der von 1047—1053 regierte, besonders bemerkenswerth ist. Auch enthält die Reidersche Sammlung sehr alte Plastiken, z. B. ein aus dem 6. oder 7. Jahrh. datirendes Elfenbeinrelief, das heil. Grab vorstellend; es zeigt links den auferstandenen Heiland, welchem Gottvater aus dem Himmel die Hand reicht, dann zwei verwunderte Kriegsknechte, vorn andere Wächter, den Engel am Grabe und die drei Marien. Dies kleine Wunder an Schönheit der Erfindung, an Reinheit der Formen, an Feinheit der antiken Gewandmotive, hat sogar einen Baum mit Vögeln darauf von trefflicher Ausführung. Unter andern Alterthümern dieser Sammlung bemerkt man noch einen ganz im Geschmack des Wolgemut vortrefflich gearbeiteten Teppich mit der Anbetung der Könige und der kleinen Vorstellung der Nonne darauf, welche ihn wirkt und vor der er nach der Höhe ausgespannt ist; ausserdem besitzt Reider ein altdeutsches Steinmetzenbüchlein handschriftlich von Hans Böblinger und mehrere vortreffliche Bauzeichnungen aus dem Nachlasse Ohlmüller's. 4) Sammlung des Dompropstes Freih. v. Lerchenfeld, mit Gemälden aus der niederländer und deutschen Schule, unter andern von Querfurt, van der Heyden, C. Seekatz, Agricola, J. Dorner, Mengs, Ch. G. Schütz. 5) Sammlung des pens. Hauptmanns Müller, bestehend aus merkwürdigen Gemälden der altdeutschen

Schule, alten Waffen und Rüstungen, und mehreren Gemälden auf Pergament, welche der Besitzer in altdeutscher Kunstweise gemalt hat. 6) Sammlung des herzogl. bair. Chef d'Office Höltz, mit zahlreichen Gemälden, darunter Vorzügliches aus der altdeutschen, niederländer und französischen Schule. 7) Sammlung des Magistratsraths Kasp. Schmidt, mit vorzüglichen ältern und neuern Glasgemälden, wo unter letztern sich die von J. Sauterleute auszeichnen, aus dem Nachlass des Bamberger Malers Sebastian Scharnagel. 8) Sammlung des Negocianten E. Adlerstein, mit mehreren Gemälden der deutschen und niederländer Schule, Plastiken in Elfenbein und Silber etc. 9) Sammlung des Tabakfabrikanten Rud. Gross, mit vielen Werken der altitalischen und deutschen Schule. 10) Sammlung des Dr. Pfeufer, mit manchem schätzbaren Bilde. Einzig in ihrer Art sind mehrere, so zu sagen, exotische Bilder, welche der Director des Handelslehrinstituts Wolfrum besitzt; es sind sieben chinesische Semi-Gouache-Gemälde auf Reisspapier, die er von einem Zöglinge seines Instituts, der sich einige Jahre in Surinam aufhielt, zugesendet bekam. Die Sammlung des 1830 gestifteten historischen Vereins enthält ausser Gemälden, Stichen, zahlreichen (grösstentheils auf Franken Bezug habenden) Münzen sehr viele germanische und slavische Alterthümer aus Bambergs Umgegend. Im Locale des 1824 gegründeten Kunstvereins kommen regelmässig an den Sonntagen neue Kunstgegenstände zur Ausstellung, wovon Einzelnes angekauft und jährlich unter die Mitglieder verloost wird. Die Mittel des Vereins, nur in den Jahresbeiträgen der Mitglieder bestehend, werden satzungsgemäss zur möglichsten Unterstützung einheimischer Künstler, zur Beförderung des Kunstsinnes verwendet, was grössere Erwerbungen zu bleibendem Vereinseigenthume nicht zulässt, wogegen er werthvolle Schenkungen (z. B. sehr interessante, vom bair. Oberst v. Herbst in Griechenland gesammelte Alterthümer) und eine kleine Sammlung von neuen Kupferstichen, deutschen Vereinsblättern, Lithographien und artistischen Werken besitzt. — Ein halb Stündchen von Bamberg liegt auf mässig hohem Berge die Schlossruine Altenburg, nach den uralten Grafen, den Babenbergern, auch die Babenburg genannt; sie gehört jetzt der Stadt und man hat von ihr eine der schönsten Aussichten in ganz Franken. Auf dem Wege hinauf trifft man ein steinernes Crucifix aus dem vorigen Jahrhundert, mit einer Grablegung in Basrelief im Postament, angeblich aus dem 13. Jahrh. Die Burg spielt eine Rolle in der Geschichte des Mittelalters; der gefangene Lombardenkönig Berengar schmachtete in ihr und starb 966 darin; Otto der Wittelsbacher soll hier den Kaiser Philipp II. erstochen haben, indess andere Geschichtsforscher diesen Mord als in der alten Residenz zu Bamberg geschehen annehmen. 1525 wurde die Burg, wohin Bischof Weigand v. Redwitz sich geflüchtet, vom Bauernheere belagert und 1553 vom Markgrafen Albrecht v. Baireuth ganz ausgebrannt. Hierauf wiederhergestellt, doch weder in voriger Grösse noch Pracht, litt sie im dreissigjährigen Kriege beträchtlichen Schaden. Fürstbischof Friedr. Karl v. Schönborn liess sie von 1746—49 wieder in Stand setzen; nach ihm zerfiel sie wieder und die *Ruine* ward am Ende des vor. Jahrh. dem fürstbischöflichen Leibarzt Dr. Marcus geschenkt, nach dessen Tode 1816 sie vom „Verein zur Erhaltung der Altenburg" angekauft, verschönert, zugänglicher gemacht und der Stadt als unveräusserliches Eigenthum übergeben ward. Die südliche, noch wohlerhaltene Mauer mag aus dem 14. Jahrh. stammen; im Innern der Burgmauern, die ein längliches Viereck bilden, finden sich Gartenanlagen, die Wirthswohnung und verschiedene Oekonomiegebäude (von welchen die nördlich stehenden noch die Grundmauern, Keller etc. des alten Schlosses enthalten), der sogenannte Saal, und der grosse runde Wartthurm, der rings in der Gegend schon in einer Entfernung von 12 Stunden gesehn wird. Seine Grundmauern scheinen sehr alt und mögen mit dem hintern Thurmtheile noch vom Grenzschloss des Gaues Volkfeld herrühren, als welches die Warte schon im 8. Jahrh. figurirt. Die Höhe des Thurms beträgt 109 Fuss, der Durchmesser oben 21, die Mauerdicke 5 F. Hundertsieben Stufen führen zum Kranz des Thurms, wo die Gegend sich erst recht in aller Ausdehnung und Anmuth entfaltet. Ausser diesem Thurme sind in der Mauer noch mehrere Wartthürme angebracht; der eine, hinter der Wirthswohnung, hat noch ganz seine alte Gestalt; in einem andern, der Stadt zugelegnen, in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. erbauten, ist ein vom Dr. Marcus eingerichteter Saal, den der originelle Dichter und Zeichner E. T. A. Hoffmann öfter bewohnte und dessen Wände derselbe mit sinnreichen Historien ausmalte, worin er und seine Freunde porträtlich figurirten. Diese genialen Malereien hat man leider übertüncht. Im Thorhause rechts steht eine Kapelle, deren Hauptgewölbe alt und wahrscheinlich der Ueberrest der frühern Burgkapelle ist. Dieselbe ist aus Beiträgen von Freunden der Burg nach Zeichnungen von Karl Heideloff und Solger restaurirt worden; ihre Fenster sind mit Glasgemälden der altdeutschen Schule, welche aus der

Schellenbergerschen Sammlung hieher kamen, geschmückt; auch hat sie Thürgemälde, zwei Apostel nach Dürer, von Mattenheimer erhalten. — Drei Stunden von Bamberg liegt das Dorf Pommersfelden, mit dem Schlosse des Grafen Schönborn, wo eine mit den vorzüglichsten Meistern aller Schulen besetzte Gemäldegallerie von mehr denn 800 Stücken befindlich ist. (Näheres im Art. Pommersfelden.)

Bamberger Trachten findet der Künstler im 13. Bande der 1820 zu Weimar erschienenen Länder- und Völkerkunde mitgetheilt, besonders die Trachten Bamberger Bürgermädchen und Landleute. Bürgersfrauen von Bamberg, im Hintergrunde ein Theil des Marktplatzes, und ein Blatt, welches im Vor- und Mittelgrunde mehrere Gärtnerinnen in ihrem Costüm und im Hintergrunde die Wunderburg darstellt, finden sich in dem zu München bei J. M. Hermann erschienenen Werke: „Baierische Nationalcostüme." Alle diese Abbild. sind nach Friedr. Karl Rupprecht gestochen oder geschnitten.

Bamberger, ein Landschafter, der um 1834 in München arbeitete. Ein schönes Bild ist sein Hintersee bei Berchtesgaden. Nach seiner Zeichnung stach der Franzose F. Salathé ein Panorama von Rolandseck, Nonnenwerth und dem Siebengebirge.

Bambocciaden nennt man solche Gemälde, welche in grotesker Art Gegenstände und Scenen des gemeinen Lebens (z. B. Jahrmärkte, Bauernfeste) vorstellen. Die Benennung schreibt sich von Peter van Laar her, den die Italiener wegen seiner Missgestalt den Krüppel (*il Bamboccio*) nannten, obgleich er diese Gattung nicht zuerst einführte.

Bamboccio, s. Peter van Laar.

Bamyan, in Kabulistan. Als Denkmale indischer Steinarbeit, die vom Beginn des Mittelalters datiren, wurden früher ein Paar höchst kolossale Sculpturen an der Felswand von Bamyan bewundert; es sind stehende Figuren, aus Nischen in erhabenem Relief vortretend, die eine von ihnen 120 Fuss hoch. Gegenwärtig sind sie im hohen Grade ruinirt; nach dem, was man noch erkennen kann, war die ursprüngliche Arbeit indess nur von roher Beschaffenheit. Das Gewand war aus gypsenem Stucco aufgelegt, und die Nischen waren mit Malereien geschmückt, wovon sich noch Reste vorfinden, in welchen man buddhistische Darstellungen entdeckt. — In der Gegend von Bamyan finden sich auch sogenannte Tope's, thurmartige Heiligthümer des Buddha, von 50 — 80 F. Höhe; sie entsprechen den grössern Bauten der Art, den Dagop's in den indisch-buddhistischen Tempelgrotten.

Banc, John van der, blühte als Bildnissmaler in London zur Zeit Georgs I. und II., und starb (kaum 44 Jahre alt) 1739 an den Folgen seiner Ausschweifung. Er führte seinen Pinsel kraftvoll und kühn. Im Jahre 1725, zwei Jahre vor Isaak Newton's Hinscheiden, malte er dessen Bild für die *Royal Society* zu London, deren Präsident Sir Isaak war. Dies namhafte Bild wurde vor wenigen Jahren durch Joseph Allen für die *Literary and philosophical Society* zu Manchester copirt. Von John v. d. Banc existiren auch treffliche Zeichnungen zum *Don Quixote*, die aus 68 Bl. bestehn und im Stich ausgeführt wurden. — Sein Vater Peter van der Banc (geb. 1649 zu Paris, gest. 1697 in London) ging aus der Schule F. Poilly's hervor und war ein bedeutender Bildnissstecher. Horace Walpole citirt 50 Bl. von ihm. Unter Peters Porträtstichen zeichnen sich namentlich aus: Karl II., Anna v. England, Georg von Dänemark, Erzbischof Thomas Lamplugh, Sir Th. Allen, Sir W. Temple, Friedr. v. Schomberg; unter seinen histor. Blättern: der Seesieg Karls II. nach dem Deckengemälde von A. Veciro (gr. Stück in 2 Bl.), Mercur mit Karls II. Kopfe nach dems. Maler, die Marie mit dem Kind (dabei Elisabeth und Johannes) nach Seb. Bourdon, und Jesus auf dem Oelberge nach dems. (ein besonders schönes Blatt).

Banco, Nanni d'Antonio di, gest. 1430, war ein Bildhauer zu Florenz, der als Schüler des Donatello genannt wird. Seine Bildwerke zeigen keine sonderliche Verwandtschaft mit diesem Meister; sie erscheinen als die Productionen eines mehr richtigen denn fruchtbaren Geistes. Die bedeutendsten sind einige Statuen an San Michele in Orto zu Florenz: der heil. Philipp und eine Gruppe von vier in einer Nische stehenden Heiligen, die ihm Meister Donatello durch Abschneiden einiger Arme, Schultern etc. in den vorgeschriebenen, aber unberücksichtigt gelassenen Raum gezwängt haben soll.

Band (Bauk.), ein häufig bei Gesimsen vorkommendes Glied, dessen Profil geradlinig ist. Zimmerleute verstehn unter Band einen in schräger Richtung gesetzten Stiel bei Fachwerkswänden, und mehrere andere Verbandstücke, die zum Zweck haben, unterstützende Theile mit einander zu verbinden und an der Stelle, wo sie sich befinden, ein unverschiebbares Dreieck zu bilden. Unter „Band und Haken„

versteht man jede vom Schlosser angefertigte Vorrichtung zum Halten, Auf- und Zumachen der Thür- und Fensterflügel; ausser den ordinären Bändern und Haken giebt es Kreuzbänder, Bockshornbänder und Fisch- oder Aufsetzbänder.

Bändchen, ein kleines untergeordnetes architectonisches Glied, das nach dem Profil eines Bandes geformt ist.

Bandel, Ernst von, Bildhauer, Schöpfer der ehernen Kolossalstatue Hermanns des Cheruskers auf der Detmolder Höhe, ward 1800 zu Ansbach geboren. Er empfing den ersten Kunstunterricht in seiner Vaterstadt, ging dann nach München und vollendete hier seine Studien auf der Akademie. Im J. 1820 brachte er einen ruhenden lebensgrossen Kriegsgott in Gyps zur Ausstellung, der den vollen Beifall der Münchner Kenner fand, denn der lebensvolle Ausdruck und das reine Ebenmaass verkündeten schon eine schöne Stufe künstlerischer Bildung. Im J. 1823 zeigten eine Caritas (Gruppe) und ein Faun seine Gewandtheit in der Anordnung und Behandlung der plastischen Massen. Erstere führte Bandel 1833 in Marmor aus und lieferte hierin ein Werk voll Weichheit und Lieblichkeit. Sein ausgezeichnetes Talent für die Bearbeitung des Marmors bewährten auch seine Büsten, die von gleicher Zartheit der Behandlung zeugen und welchen er auch den Stempel der geistigen Wesenheit des betreffenden Individui aufzudrücken versteht. Ausser andern gehören hieher die Porträtbüsten des Königs Max von Baiern (1832), der Künstler Dominik Quaglio, Peter Hess, Stieler und Gärtner im Locale des Kunstvereins zu München. In dieser kunstpflegenden Stadt schuf er ferner das Monument des Ritters von Skell (am See des engl. Gartens bei München); das Grabmal des Directors und Historienmalers von Langer; einen Liebesgott aus carrarischem Marmor; eine lebensgrosse Gruppe, Amor und Psyche, in Gyps; eine sich schmückende Venus und die Hoffnung, zwei lebensgrosse Statuen, gleichfalls in Gyps. 1834 finden wir Bandel in Berlin, wo er unter andern zur Ausstellung brachte: einen auf einem Sarkophage ruhenden Genius des Lebens (zu einem Grabdenkmal, eine Hautreliefflgur von 3½ Fuss Höhe) in carrarischem Marmor; das Brustbild einer Italienerin, in Tyroler Marmor; mehrere Gypsmodelle zur Marmorverarbeitung, darunter einen lebensgrossen Christus, ein sitzendes blumenpflückendes Mädchen in Lebensgrösse, ein Basrelief mit Adam und Eva (die Figur 2½ Fuss hoch) und die 4 Fuss hohe Skizze einer Kolossalfigur Hermanns des Cheruskerfürsten. Fortan beschäftigte ihn der grosse Gedanke eines Hermannsdenkmals auf der Höhe des Teutoburger Walds. 1838 publicirte er in 2 Blatt den von ihm selbst auf Stein gezeichneten Entwurf dieses kolossalen Standbildes und bestimmte den Ertrag der beiden Lithographien für das projectirte Denkmal. (Vergl. die Art. „Detmold“ und „Hermann der Cherusker.“) Sein jüngstes bedeutendes Werk ist die lebensgrosse Marmorstatue der Thusnelda, die der Fürst von Lippe-Detmold für 5000 Fl. erwarb. Bandel hat nach der Schilderung des Tacitus den Moment gewählt, wo Thusnelda, vom eignen Vater dem Germanicus verrathen, in römische Gefangenschaft geht, mit Ketten belastet, die Hände über dem Leib gekreuzt. Der Ausdruck edlen Selbstgefühles und stolzer Verachtung des an ihr begangenen Verraths, sowie die Zuversicht ihrer Mutterhoffnung, dass bald ihr ein Rächer entstehen werde, sind unübertrefflich. 1843 reiste Bandel von Detmold, wo er fortwährend die Arbeiten am Hermannsdenkmal geleitet, nach Italien ab, um zu Carrara die zuvor an Ort und Stelle modellirten Büsten des Fürsten von Lippe-Detmold und der verewigten Fürstin Pauline in Marmor auszuführen.

Bandgesims heisst ein horizontales Gesims von geringer Ausladung, welches in einer Façade an derjenigen Stelle, wo die Balkenlage sich befindet, angebracht wird.

Bandinelli, Baccio, aus der Familie der Viviani, geb. zu Florenz 1487, gest. 1559, zählt zu den namhaftesten italischen Plastikern, war Buonarroti's eifriger Nebenbuhler, stand aber doch wesentlich unter dem Einflusse von dessen Richtung. Bei Baccio findet man ein ähnliches Streben nach Grossartigkeit, doch bereits in ungleich mehr manieristischer Weise. Zu den bedeutendsten Arbeiten dieses Meisters gehören die Figuren (Propheten, Apostel, Tugenden etc.), welche er für die Choreinfassung des Florentiner Domes arbeitete. Anderes, wie sein Herkules und Cacus vor dem *Palazzo vecchio* und das Relief des grossen Piedestals auf der *Piazza di S. Lorenzo* in Florenz, ist minder erfreulich. In Benvenuto Cellini's Selbstbiographie (bekannt durch Goethe's Uebertragung) steht viel Anziehendes über Bandinelli. Die meisten nach dessen Sculpturen und Zeichnungen gestochnen Blätter finden sich bei Heinecke verzeichnet. Marc Anton stach die Marter des heil. Laurentius nach ihm; von Agostino Veneto hat man ein Blatt „Iphigenia, Orestes und Pylades“ nach der Antike und einer Zeichnung Bandinelli's. — Eine ausgezeichnete Leistung in Reproduction der Antike ist die Copie, welche Bandinelli vom Laokoon herstellte; man sieht dieselbe im 3. Corridor des Palazzo degli Uffizi zu Florenz.

Bandini, Giov., gen. „Giov. dall' Opera“, war Bandinelli's Schüler und verfolgte in seinen plastischen Gebilden eine mehr zierliche Richtung, wie die Statue der Architectur an Michelangelo's Grabmale in Santa Croce, die Figuren St. Jakobs und Philipps in S. Maria del fiore und das Basrelief in der Kapelle de' Gaddi in S. Maria novella zu Florenz beweisen.

Bank am Sockel (Bauk.). Ist durch Verbreiterung der Unterlagen ein vorzüglich sicherer Grund geschaffen, so können die Sockel bankartig behandelt oder es kann unter dem Sockel noch eine Bank (Banquet) angebracht werden, welche zugleich die Einwirkungen des feuchten Bodens noch mehr vom Gebäude entfernt. Bei grossen Bauten kann diese Bank als ein trockner Umgang, bei kleinern als Sitz dienen.

Banks, Thomas, ein engl. Bildhauer, gest. 1805, war nebst Bacon ein Matador seiner Zeit. Passavant sagt von Beiden, dass ihre Arbeiten noch sehr die Schule des 18. Jahrh. verrathen und dass sie zwar vieles Talent, aber auch jenen Mangel an Styl offenbaren, der in der Sculptur noch weit unangenehmer als in der Malerei auffällt. Von Banks finden sich Arbeiten in der Westminsterabtei und in der Paulskirche, z. B. die Statue des Marquis von Cornwallis und das Marmordenkmal des an Nelson's Seite gefallnen Capitain Blaydon Westcott in letzterer Kirche. An der Façade der vormaligen Shakspeare-Gallerie (jetzt *the British Institution*, Pall Mall) sind die Figuren der Komödie und Tragödie zu Shakspeare's Seiten von Banks Hand. Man findet sie auf dem Titel in Boydell's Werk gestochen. Die Londoner Akademie besitzt einen gefallnen Engel in Marmor und das Modell eines Achilles von ihm; jener ist in dem Werke „*The fine arts of english school*“ gestochen.

Banquet (Bauk.), die untere Schicht eines Fundaments, welche breiter als das Fundament selbst angelegt wird, um so den Druck des aufzuführenden Gebäudes auf eine grössere Grundfläche zu vertheilen. Das Banquet kommt also zunächst auf den guten Baugrund oder auf die Bedeckung des Rostes, der den guten Grund ersetzen soll, zu liegen. Es sind dazu immer die grössten vorhandenen Steine zu wählen. Höhe und Breite des Banquets richtet sich nach der Schwere der darauf zu setzenden Gebäude, sowie nach der Tiefe der Fundamente.

Banz, vormals Benedictinerabtei, jetzt Schloss im bair. Kreise Oberfranken, in herrlicher, durch Anlagen noch verschönerter Gegend. Nach des bigotten Abts Alex. v. Rotenhan Tode wandten sich die aufgeklärten Benedictiner von Banz in Masse der Reformation zu. Durch den Abt Joh. Burchard wurde 1575 ein neuer Convent zusammenrekrutirt, der bis zum 30jährigen Kriege bestand, während dessen die Abtei, die schon im Bauernkriege gelitten, von Neuem verwüstet ward. Sie wurde nebst ihren Besitzungen durch Oxenstierna an den Markgrafen Georg von Baireuth verschenkt, der sie erst nach Gustav Adolfs Tode an die wenigen zurückkehrenden Conventualen abtrat. Zu Ende des 17. Jahrh. erbte die Abtei von ihrem ehemaligen Abt Otto II. de la Bourde, Bischof zu Gurk in Kärnthen (gest. 1708), eine Million Gulden. Unter so verbesserten Umständen konnten die Banzer Mönche nicht zusehen, dass ihre Brüder in Bamberg auf dem Michaelsberge so schöne Wohnungen und ein so schönes Kloster hatten, denn das ihrige, abgesehn von der Verwüstung, bestand aus einem wahren Quodlibet von Gebäuden, indem es ursprünglich ein stattliches Schloss mit 9 Thürmen und der Sitz der Grafen des Banzgaues gewesen, bis Alberada, letzte Gräfin von Banz, in den Jahren 1052—71 ihre Burg zum Kloster einrichten liess. Im J. 1701, wo die Banzer mit Meister Linhard Dinzenhofer (dem Neuerbauer der Abtei auf dem Michaelsberge zu Bamberg) in Unterhandlung getreten, wurde mit dem Einreissen der alten Burg-Abtei begonnen, doch verflossen mehrere Jahre, bis der jetzige Bau, die Zier der wundervollen Gegend, in seiner Pracht vollendet dastand. Der Grundstein zur Kirche wurde am 10. Mai 1710 gelegt, und dieselbe am 15 Oct. 1719 eingeweiht. Abt Gregor Stumm, der die von Rotenhan begründete Bibliothek wiederherstellte, legte auch ein Münz-, Kunst- und Naturalienkabinet an; letzter Abt war Gallus Dennerlein, unter dem 1802 das Stift aufgehoben wurde. Bibliothek und Naturalienkabinet kamen nach Bamberg, die Münzsammlung nach München. Derzeit ist Banz die Sommerresidenz des Herzogs Max in Baiern. In der schönen Kirche ist das Denkmal des Marschalls Berthier, der sich 1815 zu Bamberg aus dem dritten Stock der neuen Residenz herabstürzte, als er vom Fenster aus mehrere Regimenter Russen von der Hallstadter Strasse her gegen sein Vaterland heranziehen sah. Um 1815 lieferte Sebastian Scharnagel dem Herzog Wilhelm in Baiern mehrere Gemälde für das von letzterm erkaufte Schloss Banz.

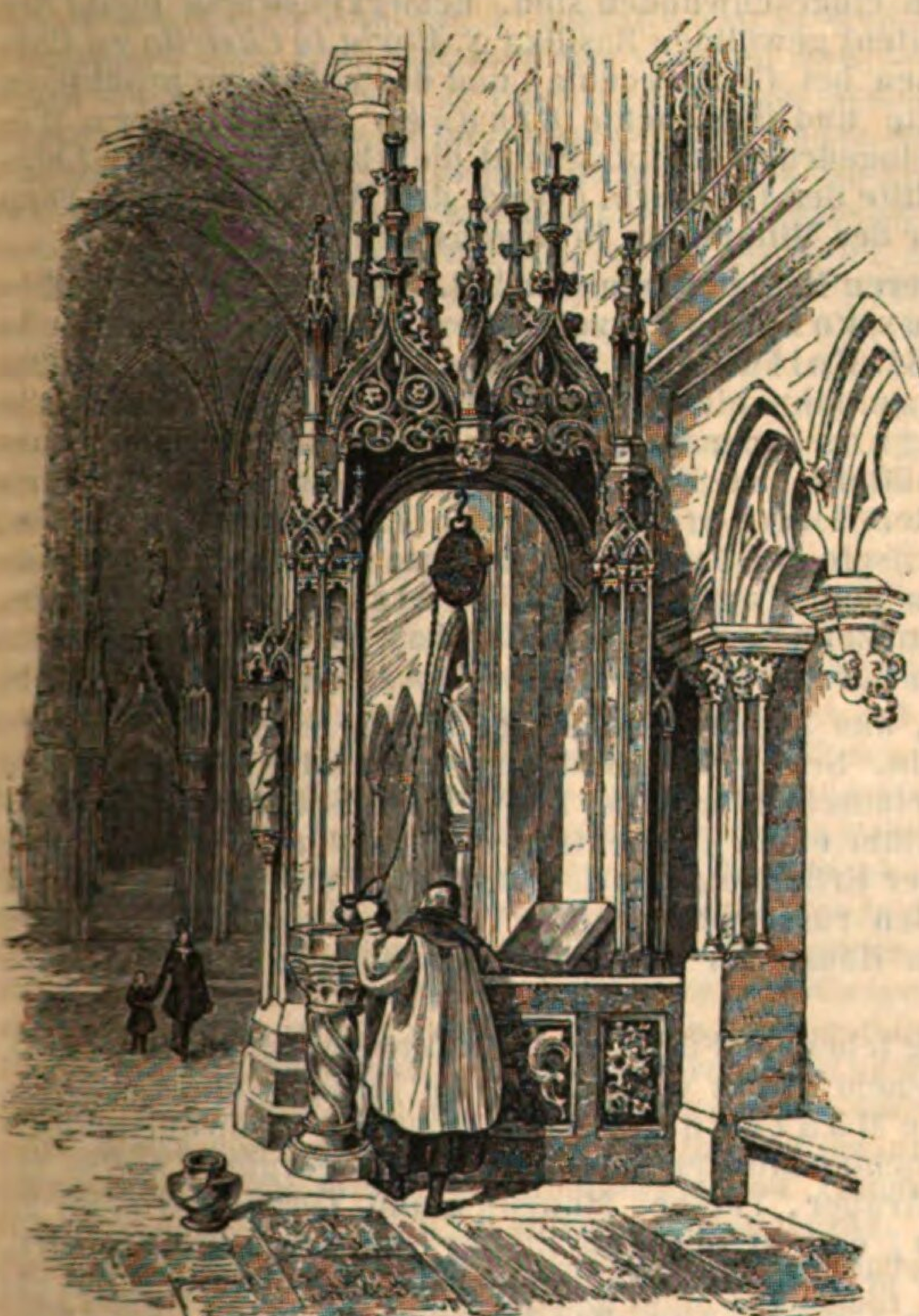
Baphomet, Symbol der Tempelherrn, das man schon in frühern Zeiten für eine Entstellung des Namens Mahomed hielt, indem man den Gliedern dieses Ordens eine Neigung zum Islam vorwarf. Baphomet soll nach neuerer Meinung soviel wie Feuer-

taufe oder gnostische Taufe bedeuten, und die in Alterthümersammlungen vorkommenden Bilder von Stein, mannweiblich mit zwei Köpfen oder zwei Gesichtern, einem bärtigen Manne gleich, übrigens von weiblicher Bildung, grösstentheils mit Schlangen, Sonne und Mond und andern seltsamen Attributen umgeben und mit meist arabischen Inschriften versehen, sollen (wenigstens nach Hammer-Purgstalls Ansicht) die Baphomet-Idole der Templer sein.

Baptisterium, italienisch *Battisterio*. Der Name der Baptisteria datirt aus den Thermen der Alten, wo im Frigidarium (*cella frigidaria*), also im Zimmer zum kalten Bad sich eine oder mehrere Vertiefungen befanden, die bei den Griechen *βαπτιστήρια*, bei den Römern *piscinae* hiessen, und welche mit Stufen zur Seite und überall mit Marmorplatten belegt, geräumig und tief genug waren, um das Schwimmen zu gestatten, daher dies Zimmer auch *natatorium* genannt wurde. Die *piscinae*, d. h. die fischteichartigen Vertiefungen, waren natürlich von sehr verschiedener Grösse; z. B. in Pompeji ist ein solches Wasserbecken etwa 13 Fuss lang, in den Bädern Diocletians 200 F. lang und halb so breit. Aehnlich diesen Schwimmlöchern oder Schwimmbecken machte die früheste Christengemeinde ihre Taufbecken, wo die Taufe dem Vorbild entsprechend geschah, das Jesus im Jordan geliefert. Als man die profanen Basiliken zu Kirchen eingeräumt erhalten, musste sich eine besondere Gebäudeform zum Taufhaus finden, auf das sich nun der Titel Baptisterium übertrug; man bedurfte einer isolirt stehenden oder an die Kirche angebauten Kapelle mit einer Vorhalle und einem Brunnen, um den Taufact grossen Styles vollziehen zu können; der Raum musste nämlich sehr umfänglich sein, da wegen der seltenen Taufzeiten (anfangs nur zu Ostern und Pfingsten) eine Menge Täuflinge zusammenkamen. Später begab man sich der eigentlichen Baptisterien und verlegte den Taufbrunnen in den Eingang der Kirche; endlich begab man sich auch der Taufbrunnen und stellte blos einen Taufstein mit Becken in der Kirche selbst auf. — Als eins der ersten Baptisterien der Christen ist die Katakombe von S. Ponziano in Rom anzusehn; diese unterirdische Stätte (vor Porta Portese, an dem Ort, der Monte verde heisst) zeigt noch einen Behälter oder ein Becken mit lebendigem Wasser, welches vom 1.—4. Jahrh. zur Vollführung der Taufe diente. Immitten des Raumes ist eine Treppe, auf der man bis zum Becken hinabsteigt; ein Canal leitet das Wasser der Quelle dahin; auf der Mauer des Hintergrundes ist ein Fresco ausgeführt, dessen Gegenstand, die Taufe Christi, augenscheinlich die Bestimmung des Orts bezeugt. In der Kirche der heil. Prisca zu Rom ist ein antikes Kapitäl aufbewahrt, in dessen Abacus ein kreisrundes Becken gegraben ist, welches, laut der incorrecten Inschrift auf seinem Rande, in den ersten Jahrhunderten der Kirche das Taufwasser enthielt; das Kapitäl selbst ist von dorischer Ordnung und reich geziert. Die Form der Baptisterien als besondrer Gebäude datirt von einer antiken Tempelform, welche im 3. Jahrh., zu Diocletians Zeit, beliebt war und wovon ein Beispiel der achteckige Tempel bietet, der im Bezirk des Palastes des Diocletian in Spalatro steht. In dieser Gestalt sind die vorzüglichsten nach dieser Epoche entstandenen Baptisterien gebaut. Das vom Kaiser *Constantin* gegründete, aber im 8. Jahrh. neugebaute achteckige, später mit Kuppel versehene Baptisterium bei S. Giovanni in Laterano zu Rom hat im Centrum ein antikes Gefäss von Porphyr, das offenbar als Badewanne in Thermen gedient hatte, bevor es hier zum Taufbrunnen genommen ward. Die Porphyrwanne, deren Bronzedeckel modern ist, steht in einer Vertiefung, die ehemals ganz mit Taufwasser angefüllt war. Hier tauften sonst am Ostersonnabend die Päpste, und daselbst werden noch jetzt am selben Tage die übergetretenen Juden und andere Nichtchristen getauft. Das Battisterio zu Florenz ist gleichfalls von hohem, jedoch ungewissem Alter; es war bis 1293 mit Gräbern umgeben, von denen noch Boccaccio erzählt; restaurirt und mit Marmor bekleidet wurde es durch Arnolfo di Cambio. Von den vier Thüren wurde die eine gegen Westen im J. 1200 vermauert und eine Tribune daselbst errichtet. In dieser schönen Taufkapelle S. Giovanni, neben der Kirche *Maria del fiore*, wurde Dante getauft, der im „*Inferno*" (Canto XIX, V. 13 ff.) ihrer gedenkt und die Löcher, zum Stand für die Priester bestimmt, erwähnt. Diese Löcher oder Vertiefungen waren rund, von gleicher Weite, und befanden sich dicht am Taufstein; da hinein traten die taufenden Priester, um sich vor dem Volksandrange zu schützen, weil damals jährlich nur zweimal im Baptisterium getauft ward. — Ueber die Baptisterien giebt unter andern Agincourt anschauliche Belehrung, der im architectonischen Theil seines Werks auf Taf. 63 (Ausgabe von Quast) die vorzüglichsten Arten von Taufhäusern und Taufbrunnen mittheilt. Wir beschreiben hier nur das kunstgeschichtlich bedeutsamste Exemplar, das berühmte „Battisterio" zum Pisaner Dom, das im J. 1153 durch den Baumeister Dioti Salvi de' Petroni begonnen ward. Der stolzen quadratischen Kathedrale zu Pisa, der prächtigen Basilika des Buschetto,

musste er eine Taufkapelle von zirkelrunder Form und in Gestalt einer Kuppel gegenüberstellen. Diese Taufkirche erhebt sich auf einem Untersatze von drei Stufen, welche rings herumlaufen und oben dem Gebäude noch einen Vorplatz von 614 Palmen (etwa 458 franz. Fuss) im Umkreis gewähren. Das Aeussere zieren zwei Reihen Wandsäulen von korinthischer Ordnung. Die untere Reihe trägt volle Bogen, gekrönt mit einem Gesimse, auf dem sich eine Reihe weit zahlreicherer Säulen als die untern erhebt. In der That trägt das Gewölbe eines jeden Schwibbogens der untern Reihe zwei Säulen der obern, die ebenfalls kleine Bogen tragen, über welchen man kleine dreieckige Giebel bemerkt, zwischen denen sich kleine Bildsäulen befinden. Hierauf umgiebt ein neues Mauerband den Umfang des Gebäudes. Der Theil oberhalb desselben, der die Trommel der Kuppel zu sein scheint, ist mit Fenstern durchbrochen, welche eine Art von Krone bilden, deren Verzierung dem nämlichen Geschmack entspricht. Die Curve der Kuppel ist der Länge nach durch 12 Rippen oder gezahnte Bänder getheilt, die sich oben in einer Krone vereinen, deren Ende eine kleine Kuppel bildet, über die sich das Standbild Johannis des Täufers erhebt. Zwischen den Rippen des Doms sind in seiner Wölbung gleichfalls kleine Fenster angebracht. Die ganze äussere Verzierung verräth einen Geschmack an Zierlichkeiten oder an jenem Spitzenwerk, dessen Mannigfaltigkeit keine Beschreibung zulässt, und das mit dem Blumistischen im Charakter des germanischen Styls in nächster Verwandtschaft steht. Indess ist darin nichts, weder am Aeussern noch im Innern der Rotunda, übertrieben. Man geht durch eine schöne Pforte ein, welche Bonanno in Erz gegossen, oder man steigt vielmehr durch dieselbe in die Kapelle hinab, in welcher drei Reihen freistehender Stufen zirkelförmig herumlaufen. Diese Stufen bildeten eine Art von Amphitheater, welches den Zuschauern den Anblick der feierlichen Handlung erleichterte, die im Mittelpunkte der Taufkapelle vorging, wo sich eine grosse achteckige, auf jeder Seite mit ausgehauenen Rosetten gezierte Kufe von Marmor befindet. Sie ruht auf drei Stufen und unterscheidet sich von den Rotunden der andern Taufkapellen dadurch, dass sich ihr Inneres in fünf Vertiefungen abtheilt, deren grösste die mittlere ist, in die sich vermuthlich der Priester stellte, um in den dieselbe umgebenden wassergefüllten Abtheilungen die Kinder zu taufen, welche darin eingetaucht wurden. Auf den Stufen, die innen um die Kapelle herumlaufen, erheben sich acht Säulen und vier Pfeiler, welche die innern Bogen tragen. Auf diesen Bogen ruht, der äussern Anordnung entsprechend, eine zweite Reihe und unterstützt die Kuppel, deren innere Curve, ganz verschieden von der äussern, sich in Birnenform zu verlängern scheint. Es bedurfte ganz der grossen Kunstkenntniss des Dioti Salvi oder seines Nachfolgers, um in der Anordnung der grossen Säulenmenge, die unterzubringen war, nicht hinter Buschetto zurückzubleiben. Während gewöhnlich der Architect seine Säulen so anfertigt, wie sie seinem Plane entsprechen, musste hier der Plan allen Formen und Verhältnissen der Materialien, die sich darboten und welche grösstentheils schon bei alterthümlichen Denkmalen angewendet gewesen, untergeordnet werden. In der That sieht man hier Säulen aus den Trümmern römischer Gebäude neben andern aus den Steinbrüchen der Inseln Elba und Sardinien. Die Schwierigkeit, in gewissen Fällen sich eine hinreichende Anzahl einander gleicher Säulen zu verschaffen, nöthigte den Architecten, den Mangel durch andere Hülfsmittel zu ersetzen. So sehen wir, dass er den acht grossen Säulen, die im Innern der Taufkapelle die untere Säulenlaube bilden, vier quadratische Pfeiler von gleicher Dimension beifügte. Von jenen acht Säulen sind die beiden am Eingang befindlichen, welche weit stärker als die übrigen, von sehr schönem orientalischen Granit, während die andern, nach dem Zeugniss der pisaner Annalen, von Granit aus den benachbarten Inseln sind. Die Taufkirche von Pisa bildet gewissermassen ein Museum von Bruchstücken und Verzierungen, welche dem Meissel der Alten entsprungen. Man findet hier eine Sammlung sehr verschiedener Kapitäle, geziert mit den Emblemen heidnischer Gottheiten. Die neuere Bildhauerkunst hat bereits Nachahmungen davon versucht, welche seitdem die Kritik irre geführt; und man hat die Bemerkung gemacht, dass in den beiden folgenden Jahrhunderten die Kunst, das Blätterwerk der Kapitäle auszuhauen, weit hinter der Geschicklichkeit der Bildhauer des 12. Jahrh. zurückgeblieben, die an dem Baudenkmale Dioti's gearbeitet. Als etwas Ausserordentliches verdient auch die Schnelligkeit Erwähnung, womit von Anfang an der Bau betrieben worden. Die Chroniken bezeugen, dass die gedachten 8 Säulen und 4 Pfeiler im Innern mit den sie untereinander verbindenden Bogen in Zeit von 14 Tagen aufgerichtet wurden. Indess erzählt man, dass der erste und zweite äussere Gürtel kaum vollendet gewesen, als aus Mangel an Geld das Werk eingestellt wurde; doch der Eifer der Pisaner fand neue Hülfsmittel, und ein freiwilliger Beitrag von einem Heller oder einem Goldpfennig von jeder Familie verschaffte bald die nöthige Summe, um den Bau zu vollenden. Der

Durchmesser der Rotunde von aussen beträgt 62 Ellen, der äussere Umfang 194, ihre Höhe 94, der innere Durchmesser 52 und der innere Umfang 157 Ellen. Dieses Battisterio von Pisa und das von Florenz bieten in der Geschichte der Baukunst zwei Werke dar, welche, wohl nur durch den Zeitraum eines halben Jahrhunderts von einander getrennt (denn das für uralt ausgegebene Florentiner Taufhaus entstand schwerlich früher als um den Schluss des 11. Jahrh.), den Geschmack ihrer Zeit kennen zu lehren vollkommen geeignet sind. Nur muss man die obern Theile des Pisaner Battisterio, welche in den Formen des germanischen Styls erscheinen, als später (etwa Ende des 13. Jahrh.) entstanden betrachten. Streng beurtheilt Norder in seinem Reisewerk „Janus" (II. 269) dieses durch den fremdartigen obern Zusatz allerdings befremdende Bauwerk. Er sagt, das nicht nach der hergebrachten alten Weise achteckige, sondern runde Battisterio sei äusserlich nach oben phantastisch mit gothischen Thürmchen, Spitzen und Brustbildern verziert und gleiche in seiner Kuppel einer Moschee; heillos aber sehe die trichterförmige, in Gestalt eines abgestumpften Kegels sich erhebende Haube aus. — Unter den übrigen alten Taufhäusern ist besonders bemerkenswerth das äusserlich und inwendig achteckige Battisterio der Kathedrale von *Citta nuova* in Istrien; drei Stufen dienen als Sitz und laufen rings herum, wie im Pisaner Battisterio; immitten sind die Taufbrunnen, und zwar sechseckige, zu welchen man auf drei Stufen hinabstieg. Zu erwähnen sind ferner: das aus dem 5. Jahrh. stammende Battisterio der Kathedrale zu Ravenna; das Battisterio v. Cremona, erbaut um 1167, achteckig, im Aeussern der Architectur des Domes entsprechend, an den Wänden des Innern mit Säulenarkaden und Gallerien; das Battisterio zu Padua, unten viereckig, oberwärts rund, mit zierlich ausgebildetem Schmuck von Bogenfriesen und Lissenen am Aeussern der obern Theile; das von Cellino di Nese von Siena 1337 erbaute achteckige Baptisterium zu Pistoja, und die Taufkirche San Giov. in fonte, welche mit der Kathedrale von Verona zusammenhängt. Der Taufbrunnen im Veroneser Battisterio hat ein achteckiges, aus einem Stück Stein von 42 Palmen Umfang gebildetes Becken (aus dem 12. oder 13. Jahrh.) mit Reliefs an den acht Seiten, deren Gegenstände neutestamentliche sind. Weiter führen wir historisch an: das „Baptisterium der Arianer," unter Theodorichs Regierung zu Ravenna erbaut, wo es jetzt einen Theil des Oratoriums von Santa Maria in Cosmedin ausmacht; das 1196 — 1270 im byzantinisch-lombardischen Styl erbaute, reich sculpirte Baptisterium zu Parma, von achteckter Form, an seinen Aussenseiten mit zahlreichen (zumeist gerade Gebälke tragenden) Säulenstellungen, ähnlich decorirt an den Wänden des Innern, mit einem Taufbrunnen vom Jahre 1294, mit Halbkuppeln über den untern Nischen und merkwürdigen Bildwerken an den Portalen gegen Mittag und Abend; das Baptisterium des Doms von Parenzo unweit Triest, dem Haupteingange der Kirche gegenübergestellt, von welchem es durch ein von Portiken umgebenes Atrium geschieden wird; das ähnlich gestellte Baptisterium des Doms von Torcello



[einer der Inseln Venedigs] mit achteckigem Taufbrunnen, aus dem 9. Jahrh.; das alte kreisrunde Gebäude zu Nocera de' Pagani bei Neapel, von dem man glaubt, es habe früher als Baptisterium gedient, und die kleine kreisförmige Kirche *del santo Sepolcro* zu Bologna, welche der daranstossenden Kirche *San Pietro e Paolo*, der ersten Kathedrale dieser Stadt, zur Taufkirche gedient zu haben scheint. Das hohe Alter des Bologneser Gebäudes documentirt sich durch die höchst merkwürdige Architectur und die antiken Säulen darin. Die beiden angeblichen Taufkirchen zu Nocera de' Pagani und zu Bologna würden wegen ihrer völligen Rundform als Schwestern der pisanischen besonders interessant bleiben. — Von den neueren Taufbrunnen, die kein besonderes Gebäude mehr erhielten, sondern gleich in den Kirchen selbst angebracht wurden, ist merkwürdig wegen seiner sehr winzigen Gestalt der in einer Kirche von Badicofani, der äussersten Stadt Toscana's auf der röm. Strasse; auch der in der uralten, aber von Alexander VII. modernisirten Kirche *S. Maria in via lata* auf dem Corso zu Rom ist ein Exemplar von der winzigen Form, zu welcher diese Taufbecken bei den Neuern eingeschwunden sind. Bemerkenswerth bleibt der Taufbrunnen in der (1205 geweihten) gewölbten Basilika *S. Maria in Castello* zu Corneto [einem päpstlichen Städtchen bei Civitavecchia] und der mit einem prächtigen altdeutschen Baldachin eingehegte und überdachte Brunnen im Dome zu Regensburg, wovon unser oben eingedruckter Holzschnitt die Abbildung giebt. Letzterer Brunnen datirt etwa von Mitte des 15. Jahrh. (Vergl. das Werk von Justus Popp und Th. Bülau: „Die Architectur des Mittelalters in Regensburg.")

Bär. Dieses Thier dient mehreren Heiligen zum Attribut. Bei St. Eufemia bedeutet er deren Tod. Aventinus von Troye zog einem Bären, der zu ihm in die Zelle kam, einen Dorn aus. St. Gallus ward von einem Bären bedient, der ihm z. B. Holz zutrug. St. Columban nahm einem Bätz die Höhle weg und richtete sie für sich selbst ein. Der heil. Magnus (oder Mangen) bezähmte einen Bätzen, dass dieser ihm Aepfel vom Baume schüttelte. St. Florenz v. Strassburg hatte einen Bären, der ihm die Schafe hütete. Humbertus v. Marolles zwang den Bätzen, der ihm sein Maulthier gefressen, sein Reisebündel zu tragen. Das nämliche Bärenwunder erzählt die Legende vom heil. Corbinian v. Freisingen. Zur Strafe, dass ihm der Bär einen Zugochsen zerrissen, spannte St. Jakob v. Tarantaise jenen selbst vor den Pflug. Einen Bären hat auch Bischof Maximinus neben sich.

Baranoff, Nicolaus von, aus Esthland gebürtig, bildete sich in der Schule des Prof. Wilhelm Wach zu Berlin. Sein erstes Bild eigner Erfindung war ein den Gesang eines jungen Mädchens belauschender Jäger, den die Ausstellung 1836 vorführte. Ferner kennt man von ihm einen Fahnenträger im Costüm des 16. Jahrh., lebensgrosse Halbfigur, von eigner Erfindung. Im J. 1839 wurde durch Baranoff und A. v. Stael-Holstein, den zweiten russischen Schüler Wach's, unter des Letztern Leitung die Allerheiligenwand im Hause der russischen Gesandtschaft zu Berlin zu malen begonnen.

Baratajeff, ein in Petersburg lebender Fürst, der aus Georgien stammt und dessen Familie seit langer Zeit in jenem Lande wohnt, ist der Urheber eines interessanten Werks über georgische Münzkunde, das sämmtliche, sowohl georgische als arabische und doppelsprachige Münzen der Könige von Georgien, sowie die der moslemitischen Herrscher, Araber, Perser, Mongolen und Türken, welche zu Tiflis Münzen schlagen liessen, enthält und von lithogr. Blättern begleitet wird. Der Fürst selbst ist Besitzer einer prächtigen Sammlung solcher Münzen, und hat ein einfaches Verfahren erfunden, um Abdrücke von allen Münzen zu nehmen. Sein Text ist russisch und französisch abgefasst.

Baratta, Name mehrerer italienischer Künstler; der berühmteste dieses Namens ist Francesco Baratta, von Massa di Carrara gebürtig, der 1666 zu Rom ein Opfer seiner Völlerei ward. Er war Schüler Algardi's und Bernini's. Unter Aufsicht des Letztern schuf er die Kolossalstatue eines Mohren, der den Laplatafluss in Amerika vorstellt. Dies Werk ziert den Brunnen an der Piazza zu Navona. Für St. Peter in Montorio zu Rom lieferte er ein Altarblatt in Relief. Mehrere seiner Hauptwerke kamen nach Dresden, und diese machte *le Plat* durch Stich bekannt, darunter die Gruppe des Herkules und Achelous und die Statuen Kleopatra's und Lucretia's, welche von Cicognara gerühmt werden. Sein Bruder Gian Maria Baratta war Algardi's Schüler in der Architectur und baute die famose Kirche San Niccolò di Tolentino. — In Berlin lebt ein Abkömmling dieser Familie, Carlo Baratta, der sich in der Werkstätte des Prof. Rauch bildete. Man kennt von ihm Büsten des Königs Friedr. Wilh. III. und des Kaisers Nicolaus, kleiner als die Natur, in Marmor; ausserdem Ebenbilder in Gyps.

Barba intorta, der geflochtene Bart, welcher an Figuren aus der Zeit des archaistischen Styls erscheint.

Barbalonga, Schüler des Domenichino, hiess eigentlich Antonio Ricci. Er ward 1600 zu Messina geboren und starb 1649. Domenichino liess ihn lange seine Urbilder copiren. In der Theatinerkirche S. Silvestro auf Monte Cavallo zu Rom ist ein Bild des Stifters und des heil. Andrea Avellino mit Engeln, die von Zampieri selbst gemalt scheinen, von Barbalonga; er wählte in dieser Gattung die zierlichsten Formen, und gab ihnen schöne Regsamkeit und Bewegung. Bemerkenswerth ist, dass die gedachten Engel Kornähren und Trauben halten, womit auf das Brod und den Wein im Abendmahl angespielt wird. — Den Namen Juan de Barbalonga bekam in Spanien der Niederländer Vermeyen.

Barbara, die Heilige, Patronin gegen unbussfertigen Tod, erhält zu Attributen 1) den Kelch, weil ihre Verehrer keines jähen Todes, d. h. nicht ohne Sacrament sterben; 2) den Thurm, weil ihr Vater sie als Kind in einen solchen einschloss, um ihre Reinheit zu bewahren; 3) das Schwert, weil sie in dieser Gefangenschaft oder Einsamkeit sich zum Christenthum wendete und darum von ihrem Vater selbst geköpft ward (im J. 236); 4) eine Krone (als Symbol von Sieg und Lohn) auf dem Haupt. Die heil. Sage ist im Zusammenhange kurz folgende. Barbara war die Tochter eines Römers, des Dioscorus, und ward, als sie Neigung zum Christenthum zeigte, in einen Thurm gesperrt, um sie zu zwingen, dass sie zur Anbetung der Götter zurückkehre; da dies nichts fruchtete, wollte ihr Vater sie einem heidnischen Jünglinge vermählen; aber auch dieses und andere Mittel schlugen nicht an, indem sie sich nun förmlich taufen liess, worüber der Vater sich so entrüstete, dass er in der Hitze sein Schwert zückte. Sie suchte zu fliehn, er aber erreichte sie und schleppte sie vor den Richter. Sie blieb standhaft, selbst als sie wundgeschlagen, ins Gefängniss gesperrt und schimpflichen Martern ausgesetzt ward. Ihre Festigkeit trieb nun den Vater bis zu dem entsetzlichen Schritt, dass er mit einem Schwertstreich ihr den Kopf zu Füssen legte. Barbara, die namentlich Patronin von Guastalla und Mantua ward, war ein Lieblingsgegenstand der Kunst des Mittelalters. Raffael brachte sie in seiner *Madonna di San Sisto* an, wo sie zur Linken Maria's kniet. Grossartig gedacht ist die Barbara von Beltraffio (s. diesen Art.). Eine der trefflichsten altdeutschen Darstellungen dieser Heiligen ist die Figur aus Eichenholz, die sich auf der linken Seitenwand im Betstuhle des Grafen Eberhard des Aeltern von Würtemberg, in der frühern Propsteikirche St. Amandus zu Urach, angebracht findet. Die Seelenreinheit, die aus dem Antlitze spricht, ist bewundernswerth; überhaupt ist das Haupt mit dem zur Seite herunterwallenden Haar dem Holzbildner vortrefflich gelungen. (S. Heideloff's und Görgel's Ornamentik des Mittelalters, Heft IV. Platte 8.) Ein vorzügliches Bild der heil. Barbara auf Goldgrund sieht man in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Die Züge sind edel, die Gestalt schlank. Dies altdeutsche Gemälde gehört zu der dem Schongauer zugeschriebenen, aber nach Dr. Waagen einem minderen Meister beizumessenden Bilderreihe aus der fürstlich Wallersteinschen Sammlung. Die Münchner Pinakothek (1. Saal) hat die heil. Barbara von Holbein dem Aelt. — Von Darstellungen neudeutscher Schule bemerken wir das Altarbild in Oel, das die Barbarakirche zu Koblenz von Settegast besitzt. Die Heilige erscheint mit ihren gewöhnlichen Attributen, Kelch in der Hand, Schwert und Thurm zur Seite, das Haupt gekrönt, von der Glorie umgeben, das Kleid goldgewirkt, der Uebermantel roth und blau. Physiognomie und Haltung verrathen die glaubensfeste Heilige; das Colorit ist weder matt noch brillant, die Modellirung nicht verwischt.

Barbarelli, Giorgio; s. „Giorgione."

Barbarossa oder Rothbart, Beiname Kaiser Friedrichs des Ersten, ausserdem zweier Türken, Horuk und Chaireddin, welche den Raubstaat Algier gründeten. Das Kaiserthum Friedrich's I. fällt in die Jahre 1152—1190; einer der grössten deutschen Kaiser regierte er kräftig in Deutschland und suchte in Italien das kaiserliche Ansehn herzustellen. Schon als Jüngling, als Herzog in Schwaben, wo er 1121 geboren ward, zeigte sich Friedrich, wie nachher als Kaiser, maasshaltend in seinem Thun, leidenschaftlos, seiner Ueberzeugung gemäss streng gerecht, immer des Landfriedenbruchs Rächer. Welch gewandter tapferer Ritter, welch trefflicher, oft glücklicher Feldherr er gleich war, so war ihm doch der Krieg das Mittel nicht, um zu erobern, sondern rein um die alte Kaisermacht herzustellen. Dies hielt er für sein Recht und seine Pflicht, und was dagegen trat, für Empörung. Er wollte Kaiser sein wie Karl der Grosse, aber die Verhältnisse waren geändert. Otto der Grosse schien den Italienern Befreier, Barbarossa ihr Unterdrücker; noch hatte damals Italien keinen lombardischen Städtebund und der Papst keine besondere Gewalt im Irdischen. In Italien mit abwechselndem Glück kämpfend, in Deutschland stets siegend, erschien Friedrich

nie übermüthig, nie gebeugt. Hätten die Lombarden ihr Blutbad und die Verheerung vorausgedacht, sie hätten ohne Krieg zugestanden, wozu sie nach demselben gezwungen waren. Den lange als Gegenpapst betrachteten Alexander, den Grössten seiner Zeitgenossen, erkannte Barbarossa endlich als rechtmässig an. Der Hohenstaufen und Welfen alter Hass schien in Liebe aufgelöst, denn beider Blut floss in Friedrich dem Rothbart, den schon seit zartem Alter Freundschaft mit Heinrich dem Löwen verband. Er verlieh das Baierland an Heinrich, dessen häufige Streitigkeiten er beilegte; als Heinrich jedoch nicht ruhte, ihm Hülfe in der Noth versagte und neue schwere Klage veranlasste, da sprach der Kaiser die Acht über ihn, und Heinrich verlor Sachsen und Baiern, nur die braunschweigischen Erblande behaltend. Das Kreuz nehmend, zog Barbarossa zu Lande nach Asien und war siegreich bis zur syrischen Stadt Seleukia gekommen, als er, über den Fluss Kalikadmos [Saleph] schwimmen wollend, sein Grab in den Fluthen fand (im J. 1190). — Von ältern Darstellungen Friedrich Barbarossa's ist die von Hans (oder Hieronymus) Bocksperger bemerkenswerth; dieser Maler, von Salzburg, stellte um Mitte des 16. Jahrh. die Geschichte jenes Kaisers am Herzogischen Hause zu Augsburg al fresco dar. Mehrfach hat sich die neue deutsche Kunst an einem so deutschen Stoffe versucht. In den zwanziger Jahren machte Schadowo im Auftrage des Grafen von Spee seinem Düsseldorfer Eleven L e s s i n g den Antrag, eins der Frescobilder im Hause Heltorf, dem Rittersitze des Grafen, auszuführen; der Graf, schon von Cornelius angeregt, hatte das Leben des Rothbarts zum Gegenstand der Fresken bestimmt, zumal die nahe Burg in Kaiserswerth noch immer in ihren ernsten Ruinen an des Kaisers Gegenwart in dieser Gegend erinnert. Bereits hatte ein Schüler von Cornelius, H e i n r i c h S t ü r m e r, eine jener Darstellungen vollendet, als Cornelius mit seinen Schülern von Düsseldorf nach München zog. Die Fortsetzung dieser Arbeit wurde L e s s i n g und M ü c k e übertragen, und die Composition des Erstern, die S c h l a c h t v o n I k o n i u m, die er dem Auftrag zufolge entwarf, ist als diejenige anzusehn, wodurch er zum Erstenmal seinen Beruf zum Historienmaler bewährte. Die wenigen Figuren, die doch die Wirkung eines grossen Schlachtgetümmels, einer wichtigen Siegesentscheidung machen, der blitzgleich hervorbrechende, allen Widerstand niederschmetternde Held, die Energie aller Bewegungen, die männliche, nicht aufgedunsene, sondern ächt gedrungene Kraft der Formen müssen Jeden entzücken. Es ist kein gewöhnliches Schlachtenbild, kein unerfreuliches Chaos sich durch einander wirrender Gestalten ohne lebendigen Mittelpunkt, was uns so oft als ein solches geboten wird, nicht das Schlachten und Würgen war die Hauptsache, sondern eine Verherrlichung des Kriegermuthes, der Heldengrösse tritt uns entgegen, wie sie uns in bildlicher Darstellung sonst selten begegnet. Die zweite Composition, die Lessing für Schloss Heltorf entwarf und P l ü d d e m a n n daselbst ausführte, ist die E r s t ü r m u n g v o n I k o n i u m. Auf diesem Gemälde ist der Kaiser selbst nicht zu sehen; sein Neffe, Herzog Friedrich von Schwaben, bildet die Hauptfigur; wir befinden uns innerhalb der Mauern der erstürmten Stadt, der kühne jugendliche Held ist eben an der Spitze seiner Ritter und Reisigen durch die enge Bresche, die sich im Hintergrund aufthut, gedrungen; wie ein Felsen mit dem einen vortretenden Fusse im Boden wurzelnd, steht er in gesammelter Kraft, das flammende Schwert gegen die im Verzweiflungskampfe nach beiden Seiten des Bildes hin zurückweichenden Sarazenen schwingend; seine Ritter und Reisigen, die sich zum Theil noch durch die Bresche arbeiten, unterstützen ihn mit Spiess, Bogen und Schwert, und der Sieg ist nicht zweifelhaft mehr. Lessing entwarf zu diesem von Plüddemann ausgeführten Fresco eine Farbenskizze in Oel oder vielmehr ein kleineres Oelgemälde (da diese Skizze alle Eigenschaften eines vollendeten Bildes hat, auch von ihm förmlich übermalt worden ist). Dieselbe befindet sich im Besitz des Hrn. Fränkel zu Berlin. Die dritte, unausgeführt gebliebene Composition Lessing's stellte d a s E n d e B a r b a r o s s a's vor, und wurde später, durch eine leichte Modification der ursprünglichen Zeichnung, in eine Darstellung vom Tode Kaiser Friedrich's II. umgewandelt. Lessing hatte sich nämlich nicht entschliessen können, dem Beschauer die greise, nackte, von Wasser triefende Gestalt Barbarossa's vorzuführen; er hatte angenommen, dass derselbe seinen Unfall noch einige Zeit überlebt habe. Der alte sterbende Held sitzt auf der ursprünglichen, noch vorhandenen Zeichnung in ein langes weites Gewand gehüllt; sein Neffe, Herzog Friedrich, beugt sich knieend und kummervoll über seine Hand, und ein Bischof, einige kriegerische, in Schmerz versunkene Gestalten, sowie ein sarazenischer Arzt füllen die beiden Seiten und den Hintergrund der Zeichnung aus. Der Tadel, der sich seitens der Beschauer oft wiederholte, dass die eigentliche und eigenthümliche Todesart Barbarossa's sich zu wenig oder gar nicht erkennen lasse, bestimmte Lessing, das Ganze auf den Tod des spätern grossen Hohenstaufen, Friedrich's II., zu über-

tragen. Friedr. v. Uechtritz stellte dem Maler vor, dass die Gestalt des Kaisers fast ganz so bleiben könne, wie er ihn aufgefasst habe, ja dass sich die Figur in ihren friedlich langen Gewanden für den staatsklugen Friedrich II. wohl mehr als für den durch und durch kriegerischen Barbarossa eignen möchte, dass auch der sarazenische Arzt in die Umgebung des erstern weit besser als in die des letztern passe. Lessing ging auf diesen Vorschlag ein, Herzog Friedrich v. Schwaben verwandelte sich in den jugendlichen romantischen Manfred, der Bischof wurde zum Erzbischof von Palermo. Auf diese Weise entstand jene ruhig grossartige Composition, die dem Publicum durch den in Raczynski's Werk aufgenommenen Kupferstich bekannt ist. — Der zweite Festsaal im Saalbau der neuen Residenz zu München enthält sechs Hauptgemälde von Julius Schnorr, die sämmtlich dem hohenstaufischen Rothbart gewidmet sind. Jedes dieser Wandgemälde misst 21 Schuh in der Höhe, und (mit Ausnahme von zweien, die etwas weniger breit sind) 22 Schuh in der Breite. Das erste stellt die Erwählung Friedrichs zum deutschen Kaiser dar (im J. 1152); das zweite giebt die Vorstellung von Barbarossa's Einzug in das erstürmte Mailand (1162). Der Blick wendet sich sogleich auf den Mittelpunkt dieses Bildes: es ist der Kaiser hoch zu Ross, mit triumphirendem Stolze einherreitend über die Trümmer der gebrochnen Stadtmauern, ihm voran und nach ziehen Kriegsscharen mit Fahnen und musikalischen Instrumenten, Magistrat und Geistlichkeit nahen in tiefer Unterwürfigkeit, den ganzen Vordergrund füllen Scenen des Schmerzes und der Furcht, sowie der Erbittrung der gedemüthigten Mailänder, indess im vordersten Grunde noch Männer mit Zerstörung der Mauern beschäftigt sind. (Einen von Julius Thäter nach Schnorr's Carton zu diesem grossen enkaustischen Gemälde ausgeführten Stich erhielten die Mitglieder des Münchner Kunstvereins als Vereinsblatt für 1842; dieser Kupferstich, dessen Platte 2 Fuss 3 Zoll hoch und um ein Unbedeutendes breiter ist, gehört zu den hervorragendsten Leistungen des neuern deutschen Grabstichels; er hält sich, als nach dem Carton gearbeitet, in den Grenzen der Zeichnung ohne Farbenandeutung, giebt Charakter und Formen des Originals bis auf die feinsten Züge mit überraschender Treue wieder und zeigt eine Freiheit und Kraft in der Behandlung, die uns an die besten Werke älterer Zeit erinnert. Der Druck, von Wendelin Wick in München, ist mit grosser Sorgfalt ausgeführt.) Die dritte Composition Schnorrs betrifft des Kaisers Versöhnung mit dem Papst Alexander zu Venedig (1177); ein Bild voll heitern Lebens, auf den Lagunen die geschmückten, von Menschen vollgefüllten Gondeln, das kaiserliche Schiff naht heran. Das vierte Gemälde führt uns den Reichstag und das Pfingstfest zu Mainz vor (im J. 1184); eine schöne Lithographie von Heiz nach dem Carton findet sich in Fr. Hohe's „Neuen Malerwerken aus München.“ Das fünfte stellt die Schlacht bei Ikonium (1190) und das sechste den Tod des Kaisers dar. — Von Adolf Teichs existirt ein grosses Bild: „Barbarossa verbindet die Kopfwunde Heinrichs des Löwen.“ — Unter den lebensgrossen Porträtfiguren im Kaisersaale des Römers zu Frankfurt nimmt Friedrich Barbarossa die dreizehnte Stelle ein. Dies Bild ist Lessing's Werk, ausgezeichnet im Inkarnat, klar, durchsichtig, saftig, meisterhaft modellirt, die Wahl der Stoffe und ihrer Farben sehr fein (Panzerhemd, bräunliches Kleid, rother Uebermantel), — eine Figur, welche durch grosse Einfachheit und Ruhe der Anordnung, durch ungesuchten Effect frappirt und, was die Malerei betrifft, wohl den ersten Preis unter den 45 Kaiserbildern verdient. — Auch seitens der Plastik ist Barbarossa verherrlicht worden. Wir erinnern an das grosse Friesrelief, den Kreuzzug Friedrichs des Rothbarts darstellend, wozu Schwanthaler die Zeichnung lieferte; eine wahrhaft epische Fülle in lebendiger charakteristischer Darstellung bietend, ist es der erste plastische Fries romantischen Inhalts, dabei von solcher Ausdehnung, dass er sich auf den vier Wänden eines grossen Saales im Münchner Festsaalbaue hinzieht, unabhängig von aller Nachahmung der alten griechischen Auffassungs- und Darstellungsweise, da der Künstler Landschaften und Perspective darin mit kühner Gewandtheit aufnahm.

Barbieri, Gian Francesco; s. „Guercino da Cento.“

Barbiton, Name der apollinischen Leier. Ihre Form ist aus den Abbild. im Art. Apollo zu ersehen.

Barcelona, die Hauptstadt von Catalonien und eine der grössten Städte des spanischen Königreichs, besitzt eine angeblich im J. 1217 gegründete Kathedrale, die ein reiches und glänzendes Aeussere entfaltet. Die Façade derselben soll im J. 1442 durch zwei Meister von Köln, Johann und Simon, angelegt sein; an ihr zeigt sich eine Nachbildung des französisch-germanischen Bauprincips, doch in einer Weise, dass sie zugleich an die deutsche Auffassung desselben (etwa wie am Strassburger Münster) erinnert. Die beiden Thürme der Façade haben achteckige durch-

brochne Spitzen, die aber noch, ohne weitere Vermittelung, von dem viereckigen Unterbaue ausgehen. An dem Rathhause von Barcelona, gleichfalls aus der germanischen Stylzeit, entwickelt sich ein ansprechender Decorationsstyl. Der Klosterhof von St. Paul bietet für die Geschichte des romanischen Styls in Spanien Eigenthümliches dar. Die Arkaden des Klosterhofs bestehen aus leichten Säulchen und gebrochnen Zackenbogen, in welchen sich maurische Bildungsweise anzukünden scheint. Sehr auffallend ist der Umstand, dass diese Bogen nicht aus Keilsteinen gewölbt, sondern nach jenem urältesten System der Ueberdeckung der Räume aus horizontal liegenden und übereinander vortretenden Steinen gebildet werden. Diesem System zufolge hat die Zackenform an ihnen auch eine ganz eigenthümliche Ausbildung erfahren. Als Denkmal des arabischen Styls zu Barcelona ist das maurische Bad bemerkenswerth; die Säulen desselben sind ungleich einfacher gebildet, als es z. B. die in der berühmtern maurischen Badanlage sind, welche sich im Kapuzinerkloster zu Girona befindet. — Das berühmte Thor Barcelona's ist ein aus westgothischer Zeit übriges Bauwerk.

Barden. *Bardi* heissen bei griechischen und römischen Autoren die geheiligten Sänger der Gallier, welche den Kriegern ins Feld folgten und deren Thaten verherrlichten. Ihr Instrument war eine Art Lyra, wahrscheinlich mit fünf Saiten bespannt. Eben solche Heldensänger, wenn auch nicht unter demselben Namen, wurden bei den Germanen gefunden; sie feierten den Arminius (Hermann den Cherusker), wie wir aus Tacitus wissen (vergl. dessen *Annal. II.* 88, und *German.* 3.); ihr eigentlicher Name ist ganz unbekannt, daher es thöricht bleibt, von deutschen Barden zu sprechen, welche Abgeschmacktheit seit Klopstock so eingebürgert ist. Sie bildeten eine Classe der Truhten (Druiden), waren „heilig und unverletzlich," und genossen die Ehre, wenn sie zwischen kämpfende Helden traten, dass diese ihre Schwerter senkten. Galt es zur Schlacht anzufeuern, so durften die Sänger nur nahen, und ihre Deutschen schlugen wie ein Gewitter darein. Sie hielten den Schild an den Mund und begannen mit leisem Gemurmel, das endlich bis zu den donnerndsten Tönen stieg.

Bardewit, ein Gott der Wenden, als Gott des Friedens und Handels besonders zu Wolgast verehrt. Er hatte fünf Köpfe, die Sinne bedeutend, und somit alle fünf Sinne beisammen.

Bardi, Donato di Betto; s. „Donatello."

Bardiglio, ein weicher schwärzlicher Stein von Schieferart, den man in Piemont bricht und der von Italienern auch zu plastischen Figuren verarbeitet wird.

Bardua, Caroline, Malerin zu Berlin. Sie lieferte unter andern ein „Clärchen nach Goethe's Egmont", lebensgrosse Halbfigur; eine Gruppe von fünf Schwestern, Skizze nach der Natur, verjüngten Maassstabes; das Bildniss einer Nonne; den Friedhof am Pfingstmorgen etc. Diese Bilder sind sämmtlich in Oel gemalt. Frühere Gemälde von ihr sind: eine Madonna mit Kind (1812) und eine heil. Cäcilia (1814), worin der physiognomische Ausdruck und die zarte Farbenbehandlung alles Lob verdienen. Caroline Bardua ist aus Ballenstedt gebürtig und studirte die Kunst zu Dresden unter Gerhard von Kügelgen, wo sie zuerst durch verkleinerte Copien nach den anmuthigen Gemälden ihres Meisters bekannt wurde, noch mehr aber später durch ihre treffenden Porträts.

Bärenklau; s. Akanthus.

Barentsen, Dirk, auch „Th. Bernard" genannt, ward 1534 zu Amsterdam geboren, war der Eleve und Sohn von Barentz dem Tauben, besuchte mit dem 20. Jahre Italien und empfing die liebevollste Aufnahme bei Tizian in Venedig. Er studirte mit Eifer unter diesem Meister, und kehrte nach siebenjährigem Studium in Italien wieder ins Vaterland, wo er Bildnisse in grossem Style, ganz in Tizians Weise, schuf. Auch malte er mehrere grosse Compositionen, eine Judith, die für sein Hauptwerk zu Amsterdam gilt, einen „Paulus, der, vom Schiffbruch gerettet, eine Schlange ins Feuer schleudert" (gestochen von H. Müller) und den Sturz des Lucifer, der sehr hoch geschätzt, aber in den Religionsunruhen vernichtet ward. Nach Barentsen ward vieles gestochen, neben andern von J. Sadeler. Barentsen selbst scheint die Stechkunst geübt zu haben, wenigstens finden sich unter Tizians Blättern einige Landschaften mit *D B* bezeichnet. Dass er gleich seinem Vater taub war, wird aus dem Umstand vermuthet, dass man den Dirk in Venedig *il Sordo* nannte. Sein Todesjahr ist 1592.

Barentz der Taube (*de Dowe*), auch Bernard benannt, der Vater Barentsens, lebte zu Amsterdam und schuf jenes Gemälde von 1535, das einen gefährlichen Aufstand vorstellt und auf dem dortigen Rathhause zu sehen ist.

Barfreston in Kent besitzt noch eine normännische Kirche mit origineller Façade, wovon Joseph Gwilt in seiner *Encyclopaedia of Architecture* (*London*, 1842) unter der Geschichte der angelsächsischen Baukunst eine Abbildung mittheilt.

Barfuss gehend, die Schuhe in der Hand habend, wird vorzugsweise die heil. Hedwig dargestellt. Diese fürstliche Nonne ging so aus Demuth, war aber doch so rücksichtsvoll, die Schuhe schnell anzuziehen, wenn sie Vornehme kommen sah.

Barfüsser heissen diejenigen Minoriten oder minderen Brüder, die blos mit untergebundenen Sandalen oder ganz unbekleideten Fusses einhergehn. Es sind Bettelmönche niederster Art, die keinen Orden, sondern nur den Ausschuss von Bettelorden bilden, wie z. B. bei den Karmelitern, Franziskanern, Augustinern etc. Es giebt sowohl Barfüsser als Barfüsserinnen. Hinsichtlich ihres Costüms s. den Art. Minoriten.

Barile, Giov., florentinischer Maler und Bildschnitzer, lieferte um 1518 unter Raffael's Leitung das Thürenschnitzwerk in dessen Stanzen im Vatican, und zwar so vortrefflich, dass, als Louis XIII. sein Louvre verziert wissen wollte, er alle jene Schnitzornamente durch Poussin abzeichnen liess. Sie stellen Kinder, Thiere, Blumen, Fruchtgewinde und Laubwerk in arabeskischer Verbindung vor. Die Schnitzereien, die Barile an der Eingangsthür zur Stanza dell' Incendio geschaffen hatte, wurden leider bei der Restauration unter Carlo Maratti entfernt, indem man neue anfertigte. Barile schnitzte auch den Rahmen für Raffael's Transfiguration. Ottaviani hat die vaticanischen Holzarbeiten Barile's und des Fra Giov. da Verona (der mit Barile an den Thüren der Stanza dell' Inc. arbeitete) nebst den Arabesken Johanns von Udine in Kupfer gebracht.

Barisanus heisst ein alter italienischer Erzgiesser, von dem die zwei Bronzethüren der Kathedrale zu Trani (einer neapolitanischen Stadt am adriatischen Meere) herrühren; die eine trägt das Datum 1176. (Vergl. Serradifalco: *del duomo di Monreale*, *p.* 62.) Die Ornamente daran sind völlig byzantinisch; figürliche Darstellung fehlt.

Barker, Robert, um Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Kells in Irland geboren, nährte sich anfangs als Porträtist zu Dublin und Edinburg, legte sich später auf Prospectmalerei und ward Erfinder der Panoramen. Sein erstes Panorama war eine Ansicht von Edinburg, dann malte er eins von London, worauf er einen noch bedeutendern Maassstab annahm, in welchem er zunächst ein Panorama von der russischen Flotte zu Speathead ausführte. Barker starb zu London 1806.

Bar-le-Duc, an der Orne (Ornaine), die gewerbfleissige Hauptstadt des franz. Departements der Maas (Meuse), hat eine Gesellschaft des Ackerbaus und der Künste. Die Kirche *St. Pierre* weist gute Gemälde auf.

Barletta (Barduli, im Mittelalter Barolum) ist eine schöngelegene Stadt in der neapolitanischen Provinz Bari am adriatischen Meere, mit alten Mauern und Thürmen, einem Hafen und 18,000 Bew. Hier nahmen die Könige von Neapel im 13. und 14. Jahrh. öfters ihre Residenz. Noch heute steht der Palast des Königs Manfred, jetzt ein Kloster. Am Hafen steht die bronzene Kolossalstatue von 14 Fuss Höhe, ein alterthümliches Werk, das den Kaiser Heraklius vorstellen soll. Sechs Miglien von Barletta, zwischen Andria und Corato, sieht man das Monument der dreizehn Italiener, die im Kriege zwischen Karl V. und Franz I. um 1524 hier dreizehn Franzosen im Zweikampf überwanden. — Barletta soll auf der Stelle des alten Cannae stehen.

Barmen bei Elberfeld, im Regierungsbezirk Düsseldorf, erhielt 1825 eine evangelische Kirche im Rundbogenstyle, die als das erste grössere Werk vom Karlsruher Heinrich Hübsch, einem der Hauptreformer deutscher Baukunst, historisches wie ästhetisches Interesse bietet. An ihr ist, mit entsprechender Benutzung des örtlichen Baumaterials, das Rundbogensystem innerlich und äusserlich durchgeführt, und sie zeichnet sich, gleich allen andern Bauten von Hübsch, durch ihre constructive Vollendung und durch entschiedene Eigenthümlichkeit ihres architectonischen Gepräges aus.

Barna; s. Berna.

Barnsteine, ein minder gewöhnlicher Ausdruck für Ziegelsteine.

Baroccio (Barocci), Federico, geb. 1528 zu Urbino, gest. 1612, wird unter den Historienmalern als grosser Künstler gerühmt. Er copirte viel nach Tizian, malte in Raffael's Style, und machte sich in der Folge die anmuthigsten Darstellungen Correggio's in hohem Grade eigen. Für seine Vaterstadt malte er die heil. Cäcilia, einen heil. Sebastian und andere Bilder. In seiner „Heimsuchung der Maria“ hat er die

als Seltsamkeit berühmte, weit hergeholte Allegorie, dass er durch den Strohhut einer Figur auf den Monat Julius anspielen will, in welchem das Fest der Heimsuchung gefeiert wird; eine Schwester dieser Allegorie bemerkt man in seinem „Martyrtod des heil. Vitalis zu Ravenna,“ wo er durch Kirschen, welche ein Mädchen einer Elster vorhält, ebenfalls auf das Fest des Heiligen im April hindeuten will. — Baroccio zählt unter die guten Coloristen, hat aber den Fehler, dass sein Fleisch ins Grünliche fällt. Er hatte eine besondere Art, die erste Anlage des Nackten mit Grün zu machen, wie man an einigen unvollendeten Stücken in der Gallerie Albani gesehn hat. Kenntlich ist er ferner an seinen sehr gesenkten Gesichtsprofilen, an welchen die Nase insgemein sehr eingedrückt ist; auch zeigt er Eigenheiten in seinen Gewändern. In der Münchner Pinakothek (8. Saal) findet man von ihm die Erscheinung Christi bei der heil. Magdalena im Garten, mit lebensgrossen Figuren, und die heil. Maria von Aegypten, das Abendmahl empfangend. Die Ruhe in Aegypten oder die sogenannte „Madonna mit der Schale“ stach ein unbekannter italienischer Meister in einem Clairobscur von zwei Platten nach ihm. Baroccio (auch Barozzi geschrieben und Fiori Federico benannt) ist übrigens selbst als Kupferstecher bekannt; so kennt man einige Radirungen von ihm, die ungemein fleissig mit sanfter zierlicher Nadel ausgeführt sind. Von den ihm zugeschriebenen Blättern sind sicher von ihm: die Entzückung des heil. Franz 1581, Höhe 20 Z., Breite 12 Zoll; Mariä Verkündigung (das Gemälde in Sta. Maria in Loreto), 16 Z. 2 Lin. hoch, 11 Z. 5 Lin. breit; die Stigmatisation des heil. Franz, 8 Z. 6 Lin. hoch, 5 Z. 5 Lin. breit; die sitzende Maria, Höhe 5 Z. 8 Lin., Breite 3 Z. 1 Lin. Von seiner Madonna mit dem Kinde ist die Originalzeichnung bei Erzherzog Karl. — Die Dresdner Gallerie besitzt von Barocci drei Gemälde, wovon das kleinste (auf Leinwand 1 F. $4\frac{1}{2}$ Z. hoch, 1 F. br.) das interessanteste ist. Es stellt Hagar in der Wüste vor, wie sie die Wasserquelle entdeckt hat und ihrem kleinen Sohne Ismael zu trinken giebt. Eine Lithographie davon ist in dem Hanfstängelschen Werke: „Die vorzüglichsten Gemälde der kön. Gallerie zu Dresden“ im 14. Heft enthalten. — Barocci signirte bald *FBV*, bald *FBVJ* oder *FBVF*, auch verkehrt ꟻVꓭꟻ, was *Franc. Baroccius Urbinus fecit* zu lesen ist.

Barozzi; s. Federico Baroccio.

Barozzio, Giacomo; s. Vignola.

Barras, Sebastien, geb. zu Aix 1680, gest. 1710, war Maler und zugleich Stecher in Schwarzkunst. Er hatte schon in seinem 16. Jahre eine Madonna gemalt, die Coelemans des Stechens für werth hielt, dessen Blatt von 1696 datirt. Von Stichen des Barras selbst erwähnen wir die 22 Blätter zur ersten (anfangs des 18. Jahrh. publicirten) Ausgabe vom Cabinet de M. Boyer d'Aiguilles, dann das Bildniss des Arztes L. Macharkysus nach van Dyck. In der gedachten sehr seltnen Ausgabe von Boyer's Recueil d'estampes d'après les tableaux de son Cabinet (die zweite Edition, von 1744, hat Kupfer von Coelemans) findet sich die „Seeschlacht nach M. Platte-Montagne,“ breit 9 Z. 2 L., hoch 7 Z. 6 L., mit der Schrift: *Montagnie pinxit. S. Barras sculpsit.*

Barronhill in Derbyshire, Landsitz der Mistress Whyte, mit einer Gemäldesammlung, worin man eine vorzügliche grosse Landschaft in Abendbeleuchtung von *van der Neer* und ein schönes Bild von Raffael findet. Letzteres Stück war eins der Bilder der Predella oder des Untersatzstückes des grossen Altarwerks, welches Raffael für S. Antonio di Padua in Perugia malte, und zwar vor seiner ersten florentinischen Reise begann und nach derselben vollendete. Die Haupttafel kam ins kön. Schloss nach Neapel und die Predellenbilder verstreuten sich in engl. Gallerien; von diesen hat Leightcourt die Kreuztragung und Barronhill die Klage über den Leichnam oder die Leiche Jesu im Schoosse der Mutter, und nur diese zwei rühren von Raffael selbst her.

Bart (Attribut). Derselbe kommt allen Propheten, allen Aposteln und Evangelisten mit Ausnahme des Johannes, allen Kirchenvätern und heil. Eremiten in voller Naturwüchsigkeit zu. Uebrigens trägt langen Bart der heil. *Franciscus de Paula;* auch tragen solchen zwei weibliche Kirchenheilige, nämlich die *Paula barbata* aus dem 4. Jahrhundert (die sich, um vor der Nachstellung eines Jünglings sicher zu sein, einen Bart durch Gebet verschaffte) und die heil. *Galla* von Rom (der ebenfalls auf Gebet ein Bart anwuchs, womit sie sich einer zweiten Ehe erwehrte). — Hinsichtlich der Antike bleibt zu bemerken, dass der Vollbart stets an den Figuren des Saturn, Zeus, Serapis, Neptun, des männlichen Herkules, des immer greisen Aeskulap, des doppelköpfigen Janus, des Triptolemus etc. ersichtlich ist; auch der asiatische Bacchus war bärtig, daher die Römer denselben als *Bacchus barbatus* von

ihrem und der Griechen jugendlichem Bacchus unterschieden. Des Bacchus Begleiter, die Faune (Satyrn) und Silene, erscheinen meist bärtig, und zwar struppbärtig, eben so die Pane; oft mit Ziegenbart, der bei Pan trefflich den Bocksfüssen entspricht. Auf Cypern gab es einen Aphroditos, d. h. eine Aphrodite mit Bart, aber in Weibsgewand. — Der sehr schöne Kopf der Statue des Neptun, die aus der Villa Medici von Rom nach Florenz kam, unterscheidet sich nur im Barte und in den Haaren von den Köpfen des Zeus; der Bart ist nicht etwa länger, oder so, wie er bei andern dem Neptun untergeordneten Meergöttern zu sein pflegt (d. h. gestreckt und gleichsam nass), sondern er ist krauser als bei Jupiter, und der Knebelbart ist dicker. Die zeusverwandte Bartbildung findet sich auch an einer Statuette des Poseidon zu Dresden; vergl. Becker's Augusteum, Taf. 40. Nassen, unten sich wie in Zwickel theilenden Bart zeigt z. B. die Kolossalstatue des Nilus im Belvedere des Vatican; völlig ausgebildeten Schwemm- und Zwickelbart aber eine Statue des Okeanos. Tiberinus oder Tibris trägt einen schönen langfliessenden Bart. Der altitalische Gott Janus erscheint auf Münzen von Volaterrae mit zwei bärtigen Köpfen, ebenso auf Münzen von Rom, später mit einem bärtigen und einem jugendlichen Gesicht, auch vierköpfig mit zwei vollen und zwei keimenden Bärten. Von dem unvergleichlich schönen, reichen Lockenbarte der majestätischen Zeusköpfe, dem Kraftbarte des Herkules etc. wird das Weitere in den Artikeln über die betreffenden Gottheiten mitgetheilt.

Bartfeld, oberungarische Stadt am Fuss der Karpathen, mit der St. Aegidiuskirche, wo sich prachtvolle Schnitzaltäre befinden, deren Arbeit aus der Zeit der Jagellonenherrschaft herrührt und eine grosse Verwandtschaft mit den Werken des Krakauers Veit Stoss zeigt.

Barth, Oberbaurath zu Stuttgart, ist der Erbauer des dasigen Staatsarchivs und Kunstschulgebäudes.

Barth, Karl, Maler und Kupferstecher in Hildburghausen, geb. den 12. Oct. 1787 zu Eisfeld bei Hildburghausen, machte seine ersten Studien unter J. G. von Müller, dem Meister des berühmten Stichs der Dresdner Madonna, besuchte dann die Akademie zu München und bildete sich theils durch das Studium trefflicher Werke, die der Grabstichel namhafter Künstler verschiedener Zeiten geliefert, theils durch fleissige Anschauung der herrlichsten Malerwerke der königl. Gallerie. Später zog er gen Rom, wo er seine künstlerische Weihe empfing und er sich zunächst durch das treffendschön gezeichnete Porträt des Malers Karl Fohr (1818) einen klangvollen Namen erwarb. Zu Rom arbeitete er auch mit Samuel Amsler am Titelblatt zum Nibelungenliede nach Peters Cornelius Zeichnung, bei welchem Stiche der beiden Meister die linke Seite des Blattes von Barth ist. Hierauf folgte sein berühmt gewordener Stich des segnenden Christus [Brustbild] nach H. Holbein's Gemälde (das Erasmus von Rotterdam besass und jetzt im Besitz der Frau Nies zu Frankfurt am M. ist), wo er eine ganz eigenthümliche, von wenigen Stechern geübte Behandlungsweise zu höchster Vollendung brachte. Das Ganze ist mit der engen Schraffirung ausgeführt, welche die meisten Stecher verwerfen, weil sie zu leicht ins Harte und Metallene übergeht und noch Keiner darin die Weichheit des Fleisches und die Wirkung der Farben erreicht hatte. Dies gelang zuerst unserm Barth an diesem Christusbilde; mit ausnehmender Weichheit und Wahrheit sind Gesicht und Hals, bewundernswürdig Bart und Haare dargestellt, und das Ganze ist äusserst harmonisch gehalten. Schön ist ferner sein Brustbild der betenden Madonna nach Holbein (das Original ebenfalls sonst bei Erasmus, jetzt bei Frau Nies zu Frankfurt), vortrefflich sein grosses Blatt nach Friedrich Overbeck, die sieben magern Jahre vorstellend, und nicht minder schön die selbstgezeichneten Bildnisse Friedrich Schlegel's und des Fürsten Alexander von Thurn und Taxis, sowie das Selbstporträt Raffael's nach dem Original in der Münchner Pinakothek. Karl Barth gab in seinem Blatte Raffael's Züge weit treuer wieder, als es durch Raph. Morghen geschah, der wohl zierlicher stach, aber den Charakter gänzlich verfehlte. Zwei excellente Stiche lieferte Barth zum „Deutschen Musenalmanach von Chamisso und Schwab,“ nämlich für den Jahrgang 1833 das wunderschöne Bildniss Adelberts von Chamisso nach R. Reinick, und für den Jahrg. 1834 das kräftig schöne Bild Friedrich Rückert's nach eigner Zeichnung. In beiden, lebhaft und doch in edler nachdenklicher Ruhe aufgefassten und in einer ebenso anspruchlosen als treuen Technik ausgeführten Bildnissen herrscht eine erfreuliche Mitte zwischen der älteren deutschen und italienischen Manier und der Eleganz der neuern Stechweise. Seine neueste Bildnissarbeit ist das nach Drake's Basrelief von ihm gezeichnete und gestochene Porträt Hegel's zu dessen von K. Rosenkranz beschriebenem Leben (Berlin 1844); ein sich würdig den Bildnissen Chamisso's und Rückert's anreihendes Blatt, dessen Druck durch Altmeyer sorgfältig ausgeführt ist. Ein Blatt der „Sechs Dar-

stellungen zu Fouqué's Undine, gezeichnet von Karl Kolbe," ist ebenfalls von Barth gestochen. Als freier Zeichner hat Barth die glücklichste Erfindungsgabe durch Entwurf eines Jagdpokals bewährt, den E. Conrad zu Hildburghausen in Wachs modellirte; die hübsch verzierte Schale ruht auf drei vortrefflichen Schützen in Tyrolertracht, Figürchen voll individuellen Lebens. (S. das Nähere im Art. „Conrad.") In Kupfer- und Stahlstich kennt man überhaupt von ihm: 12 Blatt im historischen Fach (darunter die *Mater amabilis*, in Stahl, nach A. del Sarto), 54 im Porträt, 11 frei malerische Radirungen und 24 Vignetten. Auch ist hierbei seiner verdienstlichen schriftstellerischen Arbeit zu gedenken, welche unter dem Titel erschien: „Die Kupferstecherei oder die Kunst in Kupfer zu stechen und zu ätzen;" I. theoretischer Theil nach dem Italienischen des J. Longhi von K. Barth; II. praktischer Theil von Karl Barth selbstverfasst (Hildburghausen 1837). Steinzeichnungen kennt man von ihm 7 Blatt in verschiedenem Format, mit der Nadel oder Kreide gezeichnet. Am thätigsten war Karl Barth, der zu den trefflichsten Zeichnern gehört, im Porträt; man zählt von ihm mindestens 400 nach dem Leben gemalte und gezeichnete Bildnisse. Auch als Dichter ist Barth bekannt geworden; so enthält das Taschenbuch „Moosrosen," das Wolfg. Menzel herausgab, und jener Jahrg. des „Deutschen Musenalmanachs," wofür er Rückert's Porträt stach, mehreres Poetische von ihm. In letzterm Almanach, wo Rückert selbst die Gedichte seines Zeichners recht artig in Versen bevorwortet, ist das kleine Gedicht: „Alles nur ein Hauch" eins der schönsten, welche die deutsche Lyrik aufweist. — Karl Barth's Monogramm

ist:  oder auch  .

Bartholomäus, der Apostel, trägt ein Messer und seine abgezogene Haut in der Hand. Auch kommt die entsetzliche Darstellung vor, wie ihm die Haut abgezogen wird. Der Statthalter von Albanopolis hatte ihn zum Kreuzestode verurtheilt, wobei ihm zugleich die Haut zerschnitten und abgestreift wurde. Die schauderhafteste Darstellung, die sich rohe Künstler erlaubt haben, ist die, dass der Apostel kopflos dasteht und seine Haut hinhält, an welcher sein Kopf hängt. Seltener wird ihm Beil oder Lanze attribuirt. Unter den Aposteln am Sebaldusgrabe zu Nürnberg führt er nur ein krummes Messer, zur Andeutung seiner Schindung, in der linken Hand; diese Figur, in der Krümmung der messerhaltenden Hand auffällig (die heruntergelassene Rechte fasst das Gewand), ist von Hermann Vischer, dem Sohne Peters. (S. die Abb. unter d. Art. „Apostel," Bd. I. S. 464.) Michelangelo hat es sich nicht versagt, in seinem „Weltgericht" in der Sixtinischen Kapelle den Apostel effectiv mit der einen Hand die Haut vorhalten zu lassen, indess die andere auf das Martyrium hinweist. Bemerkenswerth ist eine Composition aus unserer Zeit, der Carton zu dem Altarbilde für die Kirche zu Markleugast, worin Sebastian Scharnagel (gest. 1837) des Heiligen Marter vorstellte; es ist das grösste Gemälde, welches dieser Bamberger Künstler ausgeführt hat. (Näher gewürdigt in der Zeitschr. Flora 1837.)

Bartoli, Francesco, stach mit seinem Vater Santes-Bartoli die 75 Kupfer zu Bellori's *Pitture antiche*, die zu Rom 1706 erschienen. Von dieser ersten Ausgabe sollen nur 36 Exemplare abgezogen worden sein. Franz, der noch 1730 lebte, lieferte auch das Trauergerüst, das zum Andenken an den Polenkönig Johann Sobieski errichtet wurde.

Bartoli, Pietro Santi; s. Santes-Bartoli.

Bartoli (oder Bartolo), Taddeo und Domenico, zwei ausgezeichnete Maler Siena's. Taddeo blühte in den beiden ersten Decennien des 15. Jahrh. Er band sich weder an die Manier, noch an den äussern Zuschnitt der Formen, sondern ging nur auf den Geist seines Vorbildes Giotto ein, den er, wenn er auch hie und da einmal dem Zeitgeschmack huldigte, doch im Ganzen nur mit den schönsten Seiten der modernen Auffassung christlicher Kunstvorstellungen auszusöhnen bemüht war. Diese verschiedenen Seiten seines Strebens vereinigte er in einem Altarbilde (in der Siener Gallerie) mit der beschädigten Aufschrift: *Bartholi de Senis pinxit hoc opus a. d. mille quatrocento nove.* In der Kapelle des öffentl. Palastes zu Siena versuchte er sich in grössern Dimensionen; diese Gemälde finden sich an den Wänden der Kapelle und in deren Vorgemache, und sind wohlerhalten. Taddeo brachte hier die Figur des heil. Christoph an, die der Grösse sowohl als des Nackten wegen für den damaligen Stand der Kunst ein wohlbestandenes Wagstück ist; minder sind ihm die Figuren der Redner, Staatsmänner und Helden des classischen Alterthums gerathen, dagegen befriedigen die Vorstellungen aus dem Leben der Jungfrau durch den Ausdruck der Affecte, durch die Liebenswürdigkeit der Charaktere, wie durch Anordnung und

emsige Ausführung. Ueber dem Kapitell der Vorhalle hat er sich durch die Inschrift verewigt: *Thadeus Bartoli de Senis pinxit istam Capellam* 1407 *cum figura S. X. phori et cum aliis figuris* 1414. Taddeo arbeitete auch in Padua, Pisa, Volterra und Perugia. Das Berliner Museum besitzt drei ihm zugeschriebene Temperagemälde auf Holz; das Stück unter Nr. 158, mit auf die Gewänder eingepressten Verzierungen, hat zwei Abtheilungen übereinander; die obere enthält die Verkündung, ganz nach dem Motiv der florentinischen von Simon Martini und Lippo Memmi, das auch Taddeo Bartoli bei der in der Siener Gallerie befindlichen wesentlich beibehalten, nur dass im Siener Bilde der Engel schwebt, während er hier kniet; in der untern Abtheilung stehen vier Heilige. Die Technik ist ganz die alte Sieneser: der feingestrichelte Auftrag (auf vollem Goldgrund), grüne Untermalung des Fleisches mit aufgesetzten weissen Lichtern, namentlich auf der Oberlippe, dem Kinn etc., feine und gefühlte, obschon wenig correcte Zeichnung, aber der Ausdruck des Seelenhaften im ganzen Bild. In Siena und Volterra erscheint Taddeo, nach Ernst Förster's autoptischer Bemerkung, durchweg fester und correcter in der Zeichnung, aber lauer im Ausdruck. Eine Madonna Taddeo's, in Umgebung köstlicher Engel gen Himmel steigend, ist im Besitz König Ludwigs v. Baiern. — Domenico Bartoli verbesserte durch minder trockene Zeichnung und mehr Einsicht in die Perspective die Malart seines ältern Bruders (nach Andern: seines Oheims) Taddeo und übertraf diesen, indem er in den Ausdruck auch Anmuth zu legen wusste. In S. Giuliano zu Perugia trägt eine Altartafel die Inschrift: *Dominicus Bartoli de Senis me pinxit* 1438. Im Pilgerhause des grossen Spitals zu Siena sieht man noch Fresken von seiner Hand; sie stellen die frommen Dienste, die mehreren Hülfsbedürftigen geleistet worden, mit vieler Natürlichkeit dar; besonders gut ist der Dominikaner, der einem Kranken beisteht; auch ist hie und da Nacktes und architectonisch Ornamentliches nicht unglücklich ausgeführt. Eine Inschrift daselbst besagt: *Dominicus Bartoli de Senis me pinxit anno Dom.* 1440. Domenico lebte noch 1442, in welchem Jahr er zu Rom ein Zimmer des Spitales *Sta. Maria della Scala* ausmalte. Glänzend ist im Berliner Museum die zweite Epoche der Sieneser Schule durch seine grosse Verklärung Maria's vertreten, eine Composition, die durch ihre Grösse, durch den Reichthum der Anordnung wie durch die Consequenz der Behandlung wunderbar ergreift. In einer Glorie von Cherubim schwebt Madonna, auf Wolken thronend, in Weiss und Gold gekleidet, zu Christus empor, der von Patriarchen, Propheten und Engeln umgeben, mit ausgebreiteten Armen sie empfängt. Neben der Muttergottes zu beiden Seiten, in drei Reihen übereinander, schweben anbetende, lobsingende, musicirende Engel mit ihr empor. Unten am offenen Grabe stehen die verwunderten Apostel, von welchen Thomas den Gürtel der Jungfrau erhält. Dieses Bild (in Tempera mit Goldgrund, auf Holz, 10 F. 7½ Z. hoch, 7 F. 1½ Z. breit) flösst eine grosse Achtung vor dem so wenig gekannten Meister ein.

Bartolini, Lorenzo, ein zwar gepriesener, aber unmöglich zu preisender Bildhauer von Florenz, der in den ersten Decennien unsers Jahrhunderts blühte. Er arbeitet auf eine Grazie hin, die ihrer Affectirtheit halber nur Ekel erregt, und wirft man Canova vor, dass er das Liebliche bis zum Schlüpfrigen getrieben, so bleibt für Bartolini der noch wohl schlimmere Titel eines gezierten geistlosen Süsslings.

Bartolommeo di San Marco, Fra, nach toscanischem Sprachgebrauch Baccio genannt, wurde im Jahre 1469 zu Savignano (2 Miglien von Florenz) geboren. Benedetto da Majano brachte den im Zeichnen Talent verrathenden Knaben zu Cosimo Rosselli und machte ihm bei einigen Verwandten vor dem Thore San Pier Gattolini zu Florenz die Wohnung aus, die Bartolommeo viele Jahre lang innehatte und woher er immer nur der *Baccio della Porta* geheissen ward. Nachdem sich Bartolommeo von Rosselli getrennt hatte, begann er sehr eifrig den Leonardo da Vinci zu studiren und machte so schnellen Fortschritt, dass er bald in Zeichnung und Malerei für einen der besten jungen Künstler galt. In seiner Gesellschaft lebte Mariotto Albertinelli, der in Kurzem die Methode Bartolommeo's annahm und mit ihm eine Menge Madonnenbilder ausführte. Pier del Pugliese besass von der Hand Donatello's ein kleines sehr flaches Marmorrelief der Madonna, ein seltenes Werk, das er mit einem Holztabernakel umkleiden und mit zwei Thüren verschliessen liess; diese Thüren verzierte Baccio della Porta auf der innern Seite mit der Geburt und Beschneidung Christi, zwei schön in Oel ausgeführten Bilderchen mit miniaturartigen Figuren; auf der Aussenseite ist eine Verkündung in Helldunkel in Oel gemalt. (Die beiden Flügel mit den Miniaturen sind noch wohlerhalten im Saal der kleinen Bilder der toscanischen Schule in der Florentiner Gallerie aufbewahrt.) Baccio genoss wegen seiner Vorzüge in Florenz grosser Liebe; er war anhaltsam bei der Arbeit, war friedlich und fromm, und suchte stets die Gesellschaft ernster und gelehrter Leute. Gerozzo di Monna Venna Dini beauftragte ihn, eine Begräbnisskapelle auf dem Spitalfriedhofe von Sta.

Maria Nuova in Fresco zu malen. Dort stellte er das jüngste Gericht in so schöner Weise dar, dass sein Name immer mehr Glanz erhielt; vornehmlich rühmte man die sinnreiche Anordnung der Herrlichkeit des Paradieses, woselbst Christus mit den 12 Aposteln über die 12 Stämme Gericht hält; lauter Gestalten in schönen Gewändern aufs Zarteste colorirt. „Ein Theil dieses Bildes," sagt Vasari, „blieb unausgeführt und nur im Umriss sieht man die Verdammten, welche zur Hölle gerissen werden; aus ihnen spricht Schmerz, Verzweiflung und Scham, dass sie dem ewigen Tode geweiht werden; in den Erlösten dagegen erkennt man Freude und Seligkeit." (Von diesem berühmten Werke ist jetzt nur wenig vorhanden; der grösste Theil ging zu Grunde, da die Farben sich abschälten und die Mauer auf andere Weise beschädigt wurde. Beim Abbruch der Gottesackerkapelle wurde die Wand in den Hof neben dem Frauenspital gebracht.) Im Kloster von San Marco befand sich zu jener Zeit der Bruder Girolamo Savonarola aus Ferrara, vom Orden der Prädicanten, ein sehr berühmter Theolog, dessen kühnen reformatorischen Predigten unser Maler mit Andacht zuhörte. Bartolommeo besuchte nun den Predigermönch im Kloster und dies so oft, dass dasselbe wie seine Wohnung erschien. Unterdess fuhr Savonarola zu predigen fort und ereiferte sich täglich auf der Kanzel darüber, dass wollüstige Gemälde, Musik und Liebesbücher die Gemüther verdürben; es sei nicht gut, in Häusern, wo Mädchen seien, Bilder von nackten Manns- und Weibsfiguren aufzubewahren. Die Florentiner geriethen durch seine Reden in Eifer, und da in der Stadt der alte Brauch herrschte, zum Karneval auf dem Markte ein Paar Hütten von Reisig und Holz zu erbauen, die man am Fastnachtsabend verbrannte, während Männer und Frauen einander bei den Händen fassend Liebestänze und Gesänge aufführten, so wusste Savonarola es dahin zu bringen, dass jenes Tags eine grosse Anzahl Malereien und Bildwerke, welche nackende Gestalten enthielten und zum Theil von trefflichen Meistern ausgeführt waren, sammt einer Menge Bücher, Lauten und Lieder nach dem Markte gebracht und leider verbrannt wurden. Hierzu trug Baccio alle Studien herbei, die er je in Zeichnung des Nackten gemacht hatte, und seinem Beispiel folgten Lorenzo di Credi und viele andere, welche den Namen Piagnoni (Klagebrüder) führten und als Anhänger des Savonarola, gleich den ihnen nur in religiöser Beziehung feindlichen Arrabbiati, eine gegen die Erhebung der Medici gerichtete Volkspartei bildeten. Nach einiger Zeit erhob sich die Gegenpartei Savonarola's, die Arrabbiati, um ihn gefangen zu nehmen und von Religions wegen zu morden. Auf die Nachricht davon vereinigten sich die Freunde des Mönchs, 500 an der Zahl, und verschlossen sich im Kloster San Marco, mit ihnen Baccio. Des Letztern Muth war aber nicht gross, denn als er bald darauf das Kloster belagert und mehrere der Eingeschlossenen getödtet und verwundet sah, that er das Gelübde, sogleich Dominicaner werden zu wollen, wenn er aus dieser Bedrängniss erlöst werde. Als der Aufstand vorüber, der Mönch gefangen und verbrannt worden war (23. Mai 1498), begab sich Baccio nach Prato und wurde Mönch in S. Domenico, wo er am 26. Juli 1500 sich einkleiden liess und dabei vom Prior den Namen Fra Bartolommeo empfing. Vorher hatte er noch jenes schöne Profilbildniss des Savonarola geschaffen, das lange Zeit eine Privatkapelle des Klosters S. Marco zierte und jetzt in der Gallerie der Akad. d. sch. K. zu Florenz befindlich ist. Savonarola ist mit einer tiefen Wunde im Schädel dargestellt; der Maler wollte ihn als St. Petrus Martyr abbilden, um auf seinen Märtyrertod hinzudeuten, denn so nannten die Klagebrüder seine Hinrichtung, indem sie ihn als Propheten und Heiligen verehrten. Nachdem Fra Bartolommeo das Noviziat in Prato bestanden, schickten ihn seine Obern als Mönch ins Kloster S. Marco nach Florenz, wo er vier Jahre lang nur seinen Ordensgeboten lebte und erst wieder zu malen begann, als der Prior und seine vertrautesten Freunde ihn dazu aufforderten. Jetzt malte er einen heil. Bernhard (die im vor. Jahrh. von einem Restaurator arg entstellte Tafel findet man jetzt in der Florent. Akad.) und eine heil. Familie von grosser Schönheit (in der Gall. Corsini). Um diese Zeit kam Raffael von Urbino nach Florenz, um sich in der erlernten Kunst zu vervollkommnen; im Umgange mit Fra Bartolommeo suchte er von dessen Behandlung und schöner Verschmelzung der Farben zu lernen, und brachte diesem dafür die Regeln richtiger Perspective bei, was nicht verwundern darf, da Raffael bei seinem Meister Perugino gerade in der Linienperspective vortrefflich geschult worden. Fra Bartolommeo arbeitete damals (zwischen 1505 — 7) in S. Marco ein Bild mit vielen Figuren, welches der König von Frankreich, Franz I., zum Geschenk erhielt. (Diese Tafel ist noch in der Gallerie des Louvre und stellt Maria auf dem Thron mit dem Kinde dar, welches sich mit der heil. Katharina vermählt, umgeben von den hh. Petrus, Bartholomäus, Vincentius, Franciscus und Dominicus, welche letztere sich umarmen. Ein zweites Gemälde Bartolommeo's im Louvre stellt Maria auf dem Throne, vom Engel Gabriel die frohe

Botschaft empfangend, zu Seiten des Throns Johannes den Täufer, Magdalena, Franciscus, Hieronymus, Paulus und Margaretha, dar. Es trägt die Inschrift: *F. Bart° Floren or.is pre* 1515.) Nach jener Tafel schuf er ein anderes Gemälde mit zahlreichen Figuren für sein Kloster; dies Bild ist jetzt in der Gallerie Pitti, jedoch blieb eine von Ant. Dom. Gabbiani meisterhaft gefertigte Copie in S. Marco zurück. Einige Kinder, in der Luft schwebend, halten ein offenes Zeltdach; sie sind von guter Zeichnung und mit solcher Rundung gemalt, dass sie aus dem Bilde zu springen scheinen. Das Fleischcolorit war von grösster Schönheit. Unter dem Zeltdach ist Maria von vielen schönen Gestalten umgeben, alle theilnehmend, anmuthig und lebendig in so kräftigem Style gemalt, dass sie plastisch hervortreten; Bartolommeo wollte zeigen, dass er nicht nur zu zeichnen verstehe, sondern auch der Malerei Frische zu geben und durch dunkle Schatten die Figuren zu heben vermöge. Ausser obgedachten Engelgruppen sieht man das Christkind, wie es sich der heil. Katharina vermählt, in dunklem Colorit von höchst lebendiger Ausführung. Ein Kreis von Heiligen, innerhalb einer Nische, auf beiden Seiten perspectivisch abnehmend, ist wohlgeordnet und sehr lebenstreu vorgestellt; man erkannte Bartolommeo's Streben, im Colorit den Leonardo da Vinci nachzuahmen, namentlich in den Schatten, wo er Buchdruckerschwärze und gebranntes Elfenbein anwandte. Diese zweierlei Schwarz sind Ursache, dass die Schatten immer tiefer und tiefer wurden und die Nachdunkelung des Bildes so weit ging, dass es jetzt voll undurchsichtiger und einförmiger schwarzer Stellen ist. Vorn unter den Hauptfiguren ist der heil. Georg in Waffenschmuck mit einer Fahne in Händen, eine stolze kräftige Gestalt in schöner Stellung. Kein minderes Lob gebührt der aufrechten Figur des St. Bartholomäus und zweien Kindern, wovon eins die Laute, das andere die Leier spielt. Das erstere hat ein Bein erhoben und das Instrument darauf gestützt; die Finger berühren die Saiten, als ob es spiele, das Ohr horcht auf die Harmonie, der Kopf ist nach oben gewandt, der Mund ein wenig geöffnet, so täuschend, dass, wer es anschaut, noch seine Stimme zu hören glaubt. Das andere, nach einer Seite geneigt, legt das Ohr an die Leier und scheint zu horchen, wie sie mit der Laute und dem Gesange stimmt; bemüht, sein Instrument mit jener Melodie in Einklang zu bringen, heftet es die Augen fest auf den Boden und kehrt das Ohr aufmerksam dem spielenden und singenden Gefährten zu. Beide Kinder sitzen; sie hatten bewundernswerth ausgeführte Schleier zur Bekleidung erhalten, und das ganze Werk sprang lebhaft hervor durch dunkle zartverriebene Schatten. Das nächste Werk unsers Malermönchs war eine Madonna mit Heiligen, wo besonders sein Verfahren hervortrat, die Gestalten mit weichen Umrissen zu malen, so dass sie dem Bilde Einheit geben und in voller Rundung und Lebendigkeit erscheinen. Dies Gemälde ist noch in der dritten Kapelle von S. Marco und hat so viel von Raffael's Malart, dass Pietro da Cortona es für ein Werk des letztern hielt. Fra Bartolommeo hörte oft die trefflichen Werke rühmen, die Michelangelo und der anmuthige Raffael zu Rom schufen; endlich bewog ihn der Ruf von den Wundern jener göttlichen Meister, unter Bewilligung seines Priors nach Rom zu gehen. Er fing daselbst zwei Bilder des heil. Petrus und Paulus an, malte sie aber nicht durch, sondern überliess dem Raffael den Petrus zu vollenden (beide Tafeln, jetzt im Quirinalischen Palast im Quartier de' Principi, im Umriss gestochen von Franz Garzoli in der *Ape Italiana* 1834, *tav. IV.*) und ging, Rom missmüthig den Rücken kehrend, nach Florenz zurück. Man hatte ihm dort den Vorwurf gemacht, er könne nackende Gestalten nicht malen; dies zu widerlegen, stellte er einen heil. Sebastian unbekleidet dar, mit einer dem lebendigen Fleisch sehr ähnlichen Farbe und mit angenehmen der Schönheit des Körpers entsprechenden Gesichtszügen. Als dies Werk in der Kirche aufgestellt war, fanden die Mönche in den Beichten, dass die Frauen beim Anblick desselben üppig geworden, daher es die frommen Brüder aus der Kirche entfernten und nach dem Capitel brachten. Dort kaufte es bald nachher Baptist della Palla und schickte es dem König von Frankreich. Fra Bartolommeo hatte sich mit den Tischlern erzürnt, welche die Verzierungen um seine Tafeln und Leinwandbilder arbeiten, weil sie damals, wie noch zu Vasari's Zeit, mit den Vorsprüngen der Rahmen ein Achtel der Figuren zu überdecken pflegten; nun machte er eine Erfindung, wodurch sie jener Zierathen entbehren könnten, und liess zum Bilde des St. Sebastian eine Tafel im Halbkreis arbeiten, zog darauf in Perspectiv eine Nische, so dass sie auf der Tafel in Relief vertieft erschien, und malte so einen Rahmen umher, welcher der Gestalt in der Mitte zur Verzierung dient. Dasselbe that er bei seinem heil. Vincentius und heil. Markus. Ersterer, in Oel auf Holz gemalt, verdarb schon zu Vasari's Zeit, da er mit frischen Farben auf frischem Leim gearbeitet war; jetzt ist das sehr verdorbene und retouchirte Bild in der Gall. der Florent. Akademie. Weil man Fra Bartolommeo beschuldigte, er habe eine kleine Manier, so wollte er auch zeigen,

dass er grosse Figuren arbeiten könne, daher malte er die Gestalt des Evangelisten Markus fünf Ellen hoch auf einer Tafel mit guter Zeichnung und grosser Meisterschaft; dies Werk, wohl das bedeutsamste des Künstlers, ist jetzt im Pittipalast und ward von Lorenzini mittelmässig, besser in der *Gallerie de Florence et du Palais Pitti dess. par Wicar* (*Paris* 1789—1807) gestochen. Ein florentinischer Kaufmann bestellte bei Fra Bartolommeo eine Tafel mit Christus und den Evangelisten, zu Füssen zwei Kinder mit der Weltkugel; das Bild ist jetzt ebenfalls im Pittipalast und von Lorenzini wie im Werke von Wicar gestochen. Die beiden Propheten, Hiob und Jesaias, die zu jener Tafel gehörten, sieht man in der Tribune zu Florenz; sie sind im 1. Th. der *Galleria di Firenze illustrata* (*tav.* 34, 35.) in Umriss gestochen. Für San Martino zu Lucca malte er eine Tafel mit der Madonna, zu deren Füssen ein Engel die Laute spielt, zu ihren Seiten St. Stephan und St. Johannes; dies sehr schön gezeichnete und colorirte Bild befindet sich noch in besagter Kirche, und ist von Samuel Jesi, grösser aber von Moritz Steinla gestochen worden. Auf Leinwand gemalt sieht man von ihm in S. Romano zu Lucca die *Madonna della Misericordia* (Maria bittet für das lucchesische Volk) vom J. 1515; sie steht auf einem Steinwürfel, einige Engel halten ihren Mantel und bei ihr auf mehreren Stufen ist viel Volk; die einen stehen, andere sitzen und knien, alle aber schauen nach einem Christus in der Höhe, welcher Blitze auf sie herabschickt. Hier zeigte Bartolommeo, wie gut er verstehe, Schatten und dunkle Farben allmälig verduften zu lassen, so dass die Gegenstände völlig rund hervortreten, und löste mit so seltner Meisterschaft die Schwierigkeiten der Kunst in Colorit, Zeichnung und Erfindung, dass nie ein vollkommneres Werk aus seinen Händen hervorging. Dies in Hinsicht der Composition anerkannt schönste Werk des Frate kennt man im Stiche von Jos. Saunders; die Originalzeichnung dazu, mit Quadraten überzogen, 22½, auch 15¾ Zoll, befand sich in der Sammlung des Sir Th. Lawrence, jetzt im Besitz des Königs von Holland. In derselben Kirche ist von Bartolommeo noch ein anderes Bild auf Leinwand vorhanden: Christus, St. Maria Magdalena und St. Katharina von Siena in der Verzückung (angeblich schon 1509 gemalt). Die drei letzterwähnten Gemälde schuf Fra Bartolommeo im Kloster della Maddalena bei Mugnone an der Strasse von Mugello, wohin ihn Luftveränderung halber sein Prior hatte gehen lassen. Nach Florenz zurückgekehrt, beschäftigte er sich mit Musik, woran er Vergnügen fand, und pflegte zum Zeitvertreib bisweilen zu singen. In Prato, dem Kerker gegenüber, malte er Mariä Himmelfahrt; das Schicksal dieses Bildes ist unbekannt, aber merkwürdigerweise findet man im Berliner Museum eine in Gemeinschaft mit Mariotto Albertinelli (s. d. Art.) von ihm gemalte Himmelfahrt Mariens. Im Hause Pugliese (nachher Botti) in Via Chiara an der Ecke des Ardiglione stellte er oben an der Treppe in einem Vorsaale den St. Georg dar, der in Waffenschmuck zu Ross mit dem Lindwurm kämpft. Er malte ihn (derselbe wurde nachmals leider überweisst) grau in grau in Oel, denn bevor er seine Arbeiten colorirte, pflegte er sie in dieser Weise gleichsam im Carton zu entwerfen oder sie mit Tinte und Asphalt zu schattiren, wie man auch aus einigen unvollendeten Bildern von ihm sieht; ausserdem führte er eine Menge Zeichnungen der Art in Hell und Dunkel aus, die zu Vasari's Zeit meist im Katharinenkloster auf der Piazza S. Marco zu Florenz bei der Nonne und Malerin Plautilla Nelli zu sehen waren; viele solcher Blätter bewahrte auch Vasari in seinem Zeichnenbuch auf und andere besass der Arzt Franc. del Garbo, die nun sämmtlich zerstreut sind. (In der Samml. der Florent. Gallerie befindet sich ein Band Nr. 142, der viele derselben enthält, z. B. ein Blatt mit verschiedenen kleinen mit der Feder gezeichneten Figuren, auf dessen Rückseite Verse stehen; ein das Kind anbetende Madonna mit Engeln, Federzeichnung; eine Annunziata; ein *noli me tangere;* eine Jungfrau, welcher Engel das Kind bringen, Federzeichnung; schlafende Jünger; Himmelfahrt Mariä, unten ein Tanz der Engel etc. In der Samml. des Sir Th. Lawrence befanden sich zwei Bände mit Zeichnungen des Frate, welche Woodburn's Katalog [*the Lawrence Gallery* 7. *Exhibition* S. 20] als Ueberreste der von Plautilla Nelli besessenen Zeichnungen angiebt; die unwissenden Nonnen jenes Klosters hätten einen Theil der ihnen von Plautilla hinterlassenen Schätze schon zum Feueranmachen verbraucht, bis Jemand den Rest gerettet und an die Bibliothek des Grossherzogs v. Toscana verkauft habe, dort seien sie bis vor 30 Jahren geblieben, dann aber abhanden und nach England in Sir Benj. West's Hand gekommen, aus dessen Verlass sie Lawrence erworben. Vermuthlich sind sie jetzt im Besitz des Königs der Niederlande. Dr. Waagen, der sie in England sah, schreibt: „Sie sind auf blauem Papiere in schwarzer Kreide mit vieler Freiheit und einer ächt malerischen Breite ausgeführt, und gewähren merkwürdige Belege für den Natursinn und den grossen Fleiss des Frate. Sie beziehen sich meist auf seine spätern Werke; am bedeutendsten ist indess eine grosse Zeichnung zu seinem Hauptwerk, der Maria in der Herrlichkeit,

zu welcher eine heil. Bruderschaft fleht, in der Kirche S. Romano zu Lucca." (Mehrere Zeichnungen aus diesen Büchern sind von Mety in seinem Werke *Imitations of Drawings* gut copirt worden. Eine heil. Familie und eine Madonna, jene mit der Feder, diese mit Röthel gezeichnet, sind aus anderer Quelle von William Young Ottley in der *Italian School of Design* S. 22 mitgetheilt.) Fra Bartolommeo pflegte alle Gegenstände nach der Natur zu zeichnen; selbst Gewänder und Waffen wollte er nicht ohne Vorbild malen, deshalb liess er sich eine Holzfigur in Lebensgrösse arbeiten, mit biegsamen Gliedern, umgab sie mit Kleidern und führte danach treffliche Arbeiten aus, da er bis zum Schluss ruhig festhalten konnte, was er darzustellen gedachte. Seine Erfindung des Gliedermanns (Mannequin) wird noch heute von den Malern gesegnet, denen das „Männchen" ein unentbehrliches Hülfsmittel ist. In der Kapelle des Noviziats von S. Marco führte Fra Bartolommeo eine sehr reizende Tafel mit der Reinigung Mariä aus, die jetzt in der Gallerie zu Wien ist und wovon ein Stich in Karl Haas' Galleriewerke und von Antonio Perfetti existirt. Im Kloster Sta. Maria Maddalena ausserhalb Florenz ist von Bartolommeo noch ein Christus mit der Magdalena, nebst einer Verkündung, vorhanden; dort malte er auch Einiges al fresco; einige Heiligenköpfe, die man noch vorgefunden, hat man von der Mauer gesägt und nach Florenz, erst ins Markuskloster, dann in die Akademie der Künste, versetzt. In S. Marco selbst, über der Thür des Refectorium zu ebner Erde, sieht man noch das Fresco von ihm, wo er den Heiland mit Kleophas und Lukas vorstellte und dabei das Porträt des Fra Niccolo d'Allemagna (Nikolaus Rhomberg, gest. 1537) anbrachte, der damals noch jung war, später aber Erzbischof von Capua und endlich Cardinal wurde. Ebenso befinden sich in einem Gange neben dem zweiten Chiostro über der Thür zu den Zellen der Mönche acht Köpfe von Heiligen und Ordensgeistlichen von Bartolommeo's Hand. In der Kapelle zu Ende des obern Klosterganges, die ganz ruinirt ist, findet man noch eine Jungfrau mit dem Kind al fresco, halbe Figur von ausserordentlicher Lieblichkeit und herrlicher Farbe, aber sehr beschädigt; das Kind fasst die Mutter um den Hals und sie hält es auf einem weissen Tuche. In S. Gallo fing der Frate ein Bild an, welches laut Vasari Giuliano Bugiardini vollendete; es ist jetzt im Pittipalast und stellt den todten Christus, von Johannes gehalten, die weinende Madonna, und Maria Magdalena dar, welche knieend die Füsse des Heilands umfasst; dabei waren auch St. Peter und Paul, vielleicht die vom Frate unvollendet gelassenen und von Bugiardini ausgeführten Figuren, die bei späterer Uebermalung des Grundes zugedeckt wurden; gestochen ward das Bild 1830 von Steinla. Ein anderes Gemälde des Frate, den „Raub der Dina" vorstellend, welches Christofano Rinieri besass, war von Bugiardini copirt worden und enthielt auch fleissig gemalte Architectur; das unvollendet gebliebene Original verkaufte Rinieri an den Bischof von Recasoli, aus dessen Nachlass es im vor. Jahrh. in den Besitz des engl. Malers Ignaz Hugford kam, bei dessen Tode es Mr. Smith, engl. Consul in Venedig, an sich brachte. (Unter den Zeichnungen des Frate in der florentinischen Sammlung findet sich das Studium einer weiblichen Figur vom Rücken gesehn, mit weiten Aermeln, die zu diesem Bilde gehört.) Piero Soderini beauftragte den Frate, eine Tafel für den grossen Rathssaal zu Florenz zu malen; der Frate legte sie in Helldunkel so schön an, dass nichts beklagenswerther ist als ihre Nichtvollendung; man sieht sie jetzt in der Gallerie der Uffizj im grossen Saal der toscanischen Schule, und findet darauf alle Beschützer der Stadt Florenz und alle Heiligen, an deren Tagen von der Republik Siege erkämpft wurden; er musste das begonnene, ganz entworfene Werk aufgeben, weil durch beständiges Arbeiten unter einem Fenster, durch welches das Licht ihm im Rücken hereinfiel, eine Seite seines Körpers ganz steif wurde und er sich nicht regen konnte. Die Aerzte riethen ihm ins Bad S. Filippo zu gehen, wo aber sein Zustand nicht besser ward; dazu schadete er sich durch den übertriebenen Genuss von Früchten. Als er eines Morgens sehr viele Feigen gegessen, zog er sich ein heftiges Fieber zu und starb nach vier Tagen im 48. Jahre seines Lebens. Am 8. Octbr. 1517 begruben ihn seine Klosterbrüder in S. Marco; wie sehr er von diesen geliebt war, zeugt der Umstand, dass sie ihn von allen Chordiensten entbunden hatten, wogegen der Gewinn seiner Arbeiten dem Kloster zufiel und er nur soviel Geld in Händen behielt, um Farben und anderes Malermaterial zu kaufen. Als Schüler hinterliess er den *Cecchino del Frate*, *Benedetto Cianfanini*, *Gabriello Rustici* und *Fra Paolino* von Pistoja (Fra Paolo Pistolese); der letztere, dem seine ganze Habe zufiel, war ebenfalls Dominicaner und malte nach Zeichnungen seines Meisters viele Tafeln, wovon man zwei in S. Domenico zu Pistoja sieht, nämlich die Anbetung der Könige über dem Altar Melani, und das Crucifix mit der Jungfrau und dem heil. Thomas Aquinas über dem Altar Papagallo. Ein erst von Passavant in die Kunstgeschichte eingeführtes Hauptbild Bartolommeo's befindet sich in der Kathedrale zu Besançon. Ursprüng-

lich stiftete es der Kanzler Flanderns, Johann von Carondelet, Erzbischof von Palermo (geb. 1469, gest. 1544) in seine Familienkapelle in der Stephanskirche zu Besançon. Nach deren Aufhebung kam es in die Hauptkirche, wo es jetzt hoch und zum Sehen ungünstig, gegenüber dem südlichen Haupteingang, aufgehängt ist. Das Altarblatt stellt Maria mit dem Christkind auf einem Throne sitzend dar, welcher von Engeln auf Wolken getragen wird. In den Ecken schweben noch zwei musicirende Engel. Unten stehen links Johannes der Täufer, St. Sebastian und St. Stephan. Rechts kniet der Stifter, Joh. v. Carondelet, und hinter ihm stehen zwei Heilige, von denen Passavant nur den einen als Bernhard erkannte. Im Vordergrund liegen Rosen; den Grund bildet etwas Landschaft. Laut Passavant ist es „ein vorzügliches Bild, aus der schönsten Zeit des Meisters.“ Eine Madonna des Frate, in der ausgezeichneten Sammlung des engl. Gesandten Shee zu Stuttgart, hat der Conservator Eigner in Augsburg meisterhaft restaurirt. Eine „Darstellung im Tempel“ stach K. Heinrich Rahl zu Wien, über welches Blatt sich Goethe in „Kunst und Alterthum“ rühmend aussprach. — Fra Bartolommeo gab seinen Gemälden ein so herrliches Colorit und verlieh ihnen so viele neue Schönheit, dass er zu den Meistern zu zählen, die der Kunst zum Segen gereichten, Er war der Erste, der das von Leonardo da Vinci aufgestellte System der Lasuren ausbildete. Wie schon oben angedeutet, legte er die Untermalung mit brauner Farbe an und arbeitete mit durchsichtigen Farben darüber. Dadurch erreichte er eine ausnehmende Kraft, Gluth und Saftigkeit der Farben und ein tiefes Helldunkel. Die Vertreibung der Umrisse (das *sfumato*), welches Leonardo als wesentlich für die Wahrheit der Naturnachahmung erkannte, trieb Fra Bartolommeo noch weiter, indem er auch die lichten Theile, die bei Leonardo stets mit grosser Bestimmtheit angegeben sind, mit verfliessenden Umrissen behandelte. Ausgezeichnet ist er überdies durch den Adel seiner Charaktere und Bewegungen, durch die Freiheit und Grösse seiner Formen und durch die Einfachheit seiner Gewandmotive.

Bartolozzi, Francesco, geb. 1730 zu Florenz, war der Sohn eines Goldschmieds, studirte die Zeichnung unter Hugford und Feretti, kam nach Venedig, wo er in der Familie des Dichters Gozzi wegen seines Guitarrespielens gern gesehn und gehört ward, und arbeitete hier längere Zeit im Stichfache unter Josef Wagners Leitung, dann in seiner Vaterstadt und in Mailand. Richard Dalton, Bibliothekar Georg's III., nahm ihn 1764 mit nach London; hier gab sich Bartolozzi ganz dem Nationalgeschmack hin, stach besonders viel in der weichlichen Punktirmanier und wurde mit einer der thätigsten Verbreiter dieser abgeschmackten Stechweise. 1805 folgte er dem Rufe nach Lissabon, um die Oberleitung der dasigen Maler- und Kupferstecher-Akademie zu übernehmen, und starb allda 1813. Bartolozzi führte mit Meisterschaft die Radirnadel und nahm den Grabstichel nur zur Vollendung seiner Blätter. Das Butterweiche seiner Ausführung erwarb ihm jenen gefährlichen, vergänglichen Ruf, den er beim Publicum hatte, gegen dessen verwöhnten Geschmack der treffliche Strange lange verzweifelt kämpfte. Die vollkommensten Blätter Bartolozzi's bleiben die „Clytia“ und die „Ehebrecherin vor Christo,“ beide nach Annibal Carracci, ersteres vom J. 1774; vorzüglich ist auch der „Tod des Lord Chatam“ nach Copley, sehr zart gestochen die *Lady and Child* nach Sassoferrato, effectvoll und meisterhaft ausgeführt der „Triumph der Tugend“ nach Peters, und sehr zierlich punktirt der „Zeus mit der Jo“ nach Correggio. Ein Hauptblatt, den „Kindermord“ nach Guido, stach er in seinem 82. Jahre. Die Summe der Bartolozzi'schen Stiche (darunter auch Nachahmungen von Handzeichnungen in radirten Blättern) beträgt über 2000.

Bartsch, Adam von, geb. 1757 zu Wien, gest. allda 1821 als erster Custos der Hofbibliothek und der Kupferstichsammlungen, hat sich sowohl als Autor über Kupferstichkunde wie als ausübender Stecher einen europäischen Namen gemacht. In seiner Stellung als Custos der ausgezeichneten öffentl. Kupferstichsammlung bei der kaiserl. Hofbibliothek machte er zu deren Vermehrung mehrere Reisen ins Ausland; er ordnete die in ihrer Art einzige Sammlung von Handzeichnungen und Stichen, die Herzog Albert von Sachsen-Teschen zusammengebracht (jetzt in der Gallerie des Erzherzogs Karl), und wurde als Sachverständiger von allen reichen Sammlern in Wien bei solchen Erwerbungen zu Rathe gezogen, so dass man kein seltenes Blatt kaufte, das er nicht vorerst gesehn und geprüft hatte. Unter solchen Verhältnissen und bei eignem vollkommnen Verstehen der einschlagenden Techniken konnte Bartsch eine Kennerschaft auf dem Kupferstichfelde erreichen, die wahrhaft Staunen erregend ist. Zu Wien 1797 edirte er in 2 Bänden den „*Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs. Composé par les Sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver. Nouvelle Edition entièrement refondue, corrigée et considérablement augmentée par A. Bartsch*“ (avec

planches et les portraits de Rembrandt et de Livens) und 1802—1821 den berühmten einundzwanzigbändigen „*Peintre-Graveur*“ (*avec Planches et 2 Cahiers Copies d'après des estampes très rares*). Band 1—5 des letztern Werks enthält die flandrische und holländische Schule, mit Kupfern und zwei Heften Copien; Bd. 6—11 die deutsche Schule, mit Kupfern, Monogrammen und Martin Schön's Porträt; Bd. 12 und 13 die italische Schule, mit Monogrammen; Bd. 14 und 15 Marcantonio und dessen Schüler, mit Kupfern; Bd. 16—21 Fortsetzung der italienischen Schule, mit Monogrammen. Der Tod rief ihn von einem Werke ab, das er auch mit 100 Jahren nicht hätte vollenden können. Durch seine „Anleitung zur Kupferstichkunde“ (mit 11 Kupfertafeln; Veränderungen in den Abdrücken und Copien), die zu Wien 1821 in 2 Bänden erschien, hat er eine Menge Ungewissheiten und Betrügereien im Verkaufe unächter statt ächter Blätter für immer beseitigt. Seine eignen Stiche, wie die *Roma triumphans* nach Rubens Bilde in der Lichtensteinschen Gallerie zu Wien, seine Thierstudien, seine Nachstiche nach Rembrandt, Paul Potter etc., seine Radirungen nach Holzschnitten Hans Burgkmairs, erheben ihn unter die ersten Künstler mit dem Grabstichel und der Radirnadel. In verschiedenen Manieren nach Gemälden jeder Periode und Schule arbeitend, lieferte er allmälig über 500 Blätter. Auch in der farbigen Lavismanier versuchte er sich in Landschaften mit grossem Glück. Ein sorgfältiges Verzeichniss seiner Werke ward durch Friedrich v. Bartsch, seinen Sohn, geliefert; es erschien zu Wien 1818 unter dem Titel: *Catalogue des estampes de Jean Adam de Bartsch.*

Bartsch, Gustav, in Berlin, legte schon in einem Alter von 15 Jahren öffentliche Probe von seinem schönen Talent für die Kunst ab. Im J. 1836 nämlich sah man von ihm auf der Berliner Ausstellung ein Viehstück, mit der Feder gezeichnet, das jedenfalls die Hoffnung weckte, dass der Jüngling jene Zufälligkeit, gleichen Namen mit einer Kunstberühmtheit zu führen, durch tüchtiges Streben glorificiren werde. Diese Hoffnung ist bis jetzt nicht zu Schanden geworden; wir führen nur sein ächt niederdeutschen Geist und Ton athmendes Oelgemälde an, das in guter, „Prosit, Bruder!“ benannter Lithographie von Jab verbreitet ist.

Bartsius, W., ein holländischer Maler des 17. Jahrhunderts, der ein wenig gekannter, aber vortrefflicher Meister im Genre ist. In der Sammlung des verst. Präsidenten von Fechenbach zu Bamberg sah Dr. Waagen von ihm das ausgezeichnete Bild eines Mannes, welcher stehend die Laute spielt. Es ist „*W. Bartsius* 1635“ bezeichnet und in der Art des Palamedes gemalt, nur delicater, wärmer und klarer.

Bary, James, Maler und Stecher, geb. zu Corke in Irland um 1740, gest. zu London 1806, lebte ein vielbewegtes Leben, und zählt zugleich zu den originellsten Charakteren der engl. Kunstgeschichte. Er war sein eigner Lehrer, und lieferte bereits in seinem 19. Jahre eine grossartige Composition, die den St. Patriz, Patron von Irland, vorstellte, wie er den König von Cashell tauft. Dieses mit einer Zuschauermenge beider Geschlechter ausstaffirte Gemälde brachte er auf die Ausstellung zu Dublin, ohne sich vorerst als Schöpfer desselben zu erkennen zu geben. Als das Bild aber wie mit geheimem Zauber alle Besucher der Ausstellung in seine Nähe zog und mit Lob überschüttet ward, bekannte sich Bary dazu; indess glaubte man ihm so wenig, dass man ihn schon einen Betrüger nannte, worauf aber das entschiedene Zeugniss eines Schulfreundes noch glücklich die Ehre des Künstlers rettete, der sofort eine Prämie von 20 Pf. durch die Society empfing. Für das irische Unterhaus angekauft, ging das Bild beim Brande des Parliaments zu Grunde. Nach jenem Erfolg ging Bary nach London, wo er die Bekanntschaft Edmund Burke's machte. Dieser sandte ihn auf seine Kosten nach Italien. 1766 langte Bary in Rom an. Nichts weiter suchend als Ruhm, Nahrung und Bedeckung, fern vom Verlangen nach Leckerbissen und Lebensbequemlichkeiten, ja stolz auf den Schmutz und die Hungerleiderei eines Cynikers, beschloss er seine Talente zu üben, wenn man ihm nur Raum gab für seine Leinwand, Farben, um jene zu überdecken, und Brod und Wasser, um bei der Arbeit nicht zu verhungern. Von Rom begab er sich nach Bologna, wo er einen lebensgrossen Philoktet für das dortige Institut malte, und retournirte 1771 nach England. Hier stellte er, seinsollende Beweise seiner ital. Studien, eine Venus und einen Jupiter mit der Juno aus, die aber beide missfielen, da man fehlerhafte Zeichnung und rohe, matte Färbung erblickte, wenn auch die Originalität und Erhabenheit des poetischen Gedankens nicht wegzuleugnen war. Bald jedoch wurde Bary Mitglied der Londoner Akademie und ihm selbst eine Professur anvertraut. Da er wenig Bestellungen erhielt, ergriff er die Feder, die auch seinem Genius mehr zusagte. Im Jahre 1775 erschien seine Untersuchung über die wirklichen und eingebildeten Hindernisse des Fortschritts der Künste in England, in welchem Werk er geschickt und erfolgreich die Lehrsätze des *du Bos*, *Montesquieu* und Winckelmann über den Einfluss

des Klima widerlegte, indem er auf die Seite des Uebergewichts moralischer Ursachen trat. Im J. 1777 trug ihm die Gesellschaft zur Aufmunterung der Künste, der Manufakturen und der Handlung auf, für ihren Versammlungssaal ein grosses Werk zu entwerfen. In Folge dieses Auftrags führte er sechs Gemälde aus, welche die Civilisation und die Fortschritte der bürgerlichen Gesellschaft zum Gegenstand haben, und wovon jedes der zwei grössten 42 Fuss lang ist. Bary arbeitete an diesem seinem Hauptwerke, worin wieder die Zeichnung und Behandlung wie der Ausdruck fehlerhaft sein sollen, unausgesetzt sieben Jahre hindurch, während welcher er die äusserste Armuth simulirte und absichtlich litt. Im J. 1793 ward er beim König angeschwärzt, weil er in einer Schrift die Erhaltung des katholischen Ritus als vortheilhaft für das Gedeihen der Künste geschildert hatte; der König strich ihn eigenhändig aus der Liste der Akademiker aus und Bary verlor zugleich die Professur, die ihm freilich nur 30 Pf. des Jahres eintrug. Von jetzt an lebte Bary, bis zu seinem Hinscheiden, unter wirklicher Selbstpeinigung und in lauter Aengsten vor Verfolgungen, die er sich einbildete. Er trug das bitterste Elend zur Schau, wohnte in einem zertrümmerten Hause, hatte kein eigentliches Bett und vegetirte einsam in Schmutz. Endlich erbarmte sich der Graf Buchan seiner, indem ihm derselbe durch Subscription eine Rente verschaffen wollte; doch bevor diese voll war, nahm der Tod den armen Bary weg, dessen Hinterlassenschaft in 30,000 Pf. Sterling bestand, die man in der Spelunke des Geizhalses fand. — Eine scharfe Charakteristik dieses Künstlers giebt ein Edinburger Reviewer, der ihn zwar genial, aber excentrisch nennt und ihn zu den Künstlern rechnet, welche die Natur verachten und von ihr verachtet werden. Nichts in der Welt konnte er treu und natürlich abbilden, und versuchte er es, so glich er einem betrunkenen Ritter. Drum warf er sich auf den grossen Styl, der wie der weite Mantel der christlichen Liebe alle Blössen bemänteln muss. Zwar sind einige Figuren und Gruppen in seiner Darstellung der olympischen Spiele schön nach der Antike gezeichnet, allein in Colorit und Ausdruck gleichen sie indianischen Wilden. Seine hastig-liederliche, skizzenhafte Nachahmung der Natur entspricht ganz der Art, wie er sich selbst als Mensch bis zur Menschenskizze herabdrückte. In Colorirung und Behandlung schien er alle der Frescomalerei inwohnenden Unvollkommenheiten auf die Oelmalerei überzutragen; seine Färbung blieb überall rauh, hart, undurchsichtig, misstönig und metallisch. Zeichnete er nach Antiken, so that er dies mittels einer mechanischen Vorrichtung, des sogenannten Delineator; nie malte er nach der Natur, nie ein Porträt; Bestellungen auf minder umfängliche, oder gar kleine Bilder wies er als unter seiner Würde zurück; sein Lieblingsmaass war 8 Schuh Höhe und 17 Schuh Breite. Bary, dessen von Natur kraftvolle Seele stets in Schwärmerei glühte, hat uns das Beste in seinen „sechs Vorlesungen über Malerei" hinterlassen, die mit grosser Kraft und Klarheit des Ausdrucks geschrieben sind und allgemeine Grundsätze der Kunst in guter Reihenfolge und mit passenden Erörterungen enthalten; höchst merkwürdig ist dabei, dass die Vorlesung über die Farbengebung, welche letztere er gerade mit so wenig Erfolg ausübte, bei weitem die beste ist. Als Stecher in Tuschmanier hat er mehrere vorzügliche Blätter von schöner Ausführung geliefert; wir führen nur an: den Engelsturz (1777), 30 Zoll 10 Linien hoch, 22 Z. 5 Lin. breit; den verwundeten Philoktet (aus dems. J.), 16 Z. 9 L. hoch, 13 Z. 8 L. breit; die Bekehrung des Palimon (1778), 21 Z. 1 L. hoch, 13 Z. 8 L. breit; Hiob, von seiner Frau und seinen Freunden verhöhnt (eine schmerzliche Allusion des Künstlers auf sich selbst), und das von der Britannia gehaltene Brustbild William Pitt's.

Barye, der in Frankreich für den ersten jetzt lebenden Thierbildner gilt, lernte die Ciselirkunst bei Fauconnier, dem berühmten Hofgoldschmied zu Paris. Gleich diesem Meister führte Barye einen bessern Geschmack in der Ciselirarbeit herbei, die bis dahin in argem Style befangen war und nach ihnen durch Wagner, einen Deutschen, der in Paris sich niederliess, zu ihrer jetzigen Hochblüthe gebracht ward. Barye blieb nicht Silberarbeiter, sondern ward Bildhauer und errang als solcher einen tüchtigen Namen.

Baryt, eine alkalische Erde, die in Verbindung mit Schwefelsäure im Schwerspath und Bologneser Spath und in Verbindung mit Kohlensäure im Witherit und Barytocalcit enthalten ist. Der Baryt, wie mitunter auch der Schwerspath genannt wird, zeichnet sich besonders durch den Umstand aus, dass er mit Schwefelsäure ein im Wasser völlig unlösliches Salz bildet. Den geglühten weissen Schwerspath kann man als weisse Farbe statt des Bleiweisses benutzen, da er nicht schwarz wird. Das Metall des Baryt heisst Baryum.

Basaiti, Marco, auch Basarini und Baxaiti geschrieben, stammte aus Friaul und ist als ein trefflicher Meister bekannt, der dem Giov. Bellini zur Seite steht, doch um

ein Weniges mehr zur Richtung des Bartolommeo Vivarini hinneigt. Sein schönstes Werk ist die „Berufung Petri," die er für die Karthäuserkirche zu Venedig malte und die jetzt in der dortigen Akademie gesehn wird. Dies Bild, wozu die Wiener Gallerie eine Skizze besitzt, ist bezeichnet: „*MDX. M. Baxit.*" Vom J. 1510 stammt auch sein „Gebet im Garten," in der Hiobskirche zu Venedig, das Ridolfi sehr rühmt, doch hat es sehr gelitten. In Friaul findet man nur ein Stück von ihm, die gross figurirte Kreuzabnahme mit schöner Landschaft in der Abtei von Sesto. Das Berliner Museum besitzt zwei Stücke Basaiti's. Das eine besteht in vier Abtheilungen; in der obern Maria, die mit dem Kind auf dem Schooss vor einem grünen Teppich sitzt; rechts die heil. Anna, links die heil. Veronica mit dem Schweisstuch, beide in Verehrung; in den untern Abth. in der Mitte Johannes der Täufer, rechts Hieronymus, links Franciscus; Hintergrund Landschaft. (Auf Holz, der obere Theil hoch 1 F. 6 Z., breit 4 F. 5½ Z., jeder der untern Theile hoch 2 F. 11½ Z., breit 1 F. 2 Z.) Das andere stellt den an eine Säule gebundenen St. Sebastian von Pfeilen durchbohrt dar; Hintergrund eine reiche Landschaft, die von mehreren kleinen Figuren belebt wird. (Bezeichnet: *Marcus Basaiti p.* Auf Holz, hoch 7 F. 1 Z., br. 3 F. 3¾ Z.) Dieser Venetianer zeigt seine grosse Kunst in Verbindung der Gründe mit den Figuren, einen freiern Geist und glücklichere Erfindung als selbst Bellini. Sein Colorit ist lebendig, doch etwas trokken; die Fleischtinten sind schön röthlich, die Halbtinten zuweilen gelblich und nicht ohne Anmuth. Die Stoffe behandelte er sehr natürlich und äusserst geschmackvoll. Nach Quandt's Urtheil steht er indess, was Schönheit der Gesichtszüge betrifft, hinter den Bellini's und Carpaccio's weit zurück; auch erscheinen Hrn. v. Quandt die kleinen spitzen Nasen etwas missfällig. Ernst Förster sagt in seinen Briefen über Malerei, mit Bezug auf das Berliner Museum, dass die Werke Basaiti's als eines Schülers Bellini's sehr in die Augen fallend, klar in der Farbe, natürlich in der Zeichnung und auch schön seien, wo er schöne Modelle gehabt; aber freilich trete die Einseitigkeit der Richtung greller hervor, wenn sie durch keine Genialität gemildert werde. G. Boel stach nach Basaiti die „Berufung des heil. Andreas," wo der Maler irrthümlich Baxaisi genannt wird.

Basalt. — Der gewöhnliche Basalt ist ein Stein, der mit der Lava des Vesuv, womit ganz Neapel gepflastert ist, viele Aehnlichkeit bietet; man kann ihn geradezu als eine Art gleichfarbiger Lava betrachten, wie es diese noch jetzt am häufigsten ist. Es finden sich zwei Arten von Basalt, nämlich der gewöhnliche schwarze und der grünliche, der letztere von verschiedenen Nuancen in dieser Farbe. Sowohl im eisenfarbigen als im grünen haben sich ägyptische und griechische Bildhauer zu zeigen gesucht; in jenem arbeiteten sie namentlich Thiere, überhaupt aber scheinen nur besonders geschickte Künstler sich in Basalt versucht zu haben. Zu beiden Seiten des nördlichen Hauptaufganges zum Capitol liegen vor der Balustrade zwei wasserspeiende altägyptische, meisterhaft gearbeitete Löwen aus schwarzem Basalt, die (früher an der Kirche *S. Stefano del Cucco*, einem röm. Isistempel) hier unter Pius IV. aufgestellt wurden. Von grünlichem Basalt findet sich ein merkwürdiger Torso in der florentiner Gallerie; er ist von einer nackten jugendlichen Figur, wahrscheinlich von einem Ringer, kräftig und von schönen edlen Formen; die Arbeit ist so ungemein fleissig, dass z. B. die Haare um die Scham fast einzeln angegeben sind. Zu Florenz findet man auch einen Bacchuskopf, nicht ganz lebensgross, von Basalt, einer bekleideten Brust von schönem Alabaster aufgesetzt; ferner die Figur eines Knaben mit der Toga bekleidet, vermuthlich eine Arbeit aus Römerzeit, wobei aber der Kopf, die linke, eine Schriftrolle haltende Hand nebst den Füssen modern sind. In Betracht der fast unbezwinglich festen Steinart ist es in Villa Albani erstaunlich zu sehen, mit welcher Feinheit die Haare am Torso eines Löwen von dem härtesten grünlichen Basalte gearbeitet sind; der Sturz, jetzt ergänzt, steht dort der Statue eines sitzenden gefangenen Königs von ägyptischer Breccia gegenüber. Man könnte leicht eine ziemlich ansehnliche Liste von antiken, aus Basalt gearbeiteten Kunstwerken zusammentragen; indess heben wir nur noch einige der vorzüglichsten hervor. Zwei grosse, einander ganz ähnliche Vasen gehören der Kunst und dem Umfange nach zu den allerbedeutsamsten Denkmalen aus Basalt; die eine wurde um 1780 im Garten des Klosters S. Andrea auf Monte Cavallo zu Rom, vom Feuer beschädigt und in viele Stücke zerbrochen, ausgegraben, aber sauber zusammengefügt und ins vaticanische Museum gebracht (*Mus. Pio-Clem. t.* 7. *tav.* 35.); die andere ist noch völlig ganz und dient in der Domkirche zu Neapel als Taufstein; diese war von Constantin dem Gr. in die von ihm zu Neapel erbaute Kirche *Santa Restituta* geschenkt worden. Jede dieser Vasen ist sammt dem Fusse (welcher an der römischen modern und von *marmo bigio* ist) über 6 Palmen hoch, von schwarzem ägyptischen Basalt, auswendig mit Masken, Thyrsusstäben und geschlungenen

Zierathen geschmückt, und ebenso vortrefflich gearbeitet als geschmackvoll erfunden. Im Museo Pio-Clementino finden sich noch zwei schöne grosse Urnen, die eine *ferrei coloris et duritiae*, um einen plinianischen Ausdruck zu gebrauchen, die andere von grüner Farbe; an der erstern sieht man Flecken wie am Markasit [Schwefelkies] und Streifen von röthlichem Granit. In demselben Museo befindet sich die kleine grünbasaltne Figur eines Affen, fälschlich Anubis genannt, und vielleicht derselbe, welchen Aristoteles (*de histor. animal. lib.* 2. *c.* 8.) beschreibt. Von griechischen Werken kennt man den grünen Basaltkopf eines Jupiter Serapis in der Villa Albani, welchem das Kinn (der Modius) mangelt, das wegen Seltenheit des Steines von völlig ähnlicher Farbe erst nach Winckelmann's Zeit Ergänzung fand. Ein Kopf des Augustus, sonst in der Villa Aldobrandini zu Rom, verdient unter den vorzüglichsten Werken in Basalt noch genannt zu werden. Durch die Härte und Widerspänstigkeit des Steines ward der treffliche Künstler nicht verhindert, alle fleischigen Theile weich und zart, die Haare leicht gelockt vorzustellen; jenes ist ihm vorzüglich an den Wangen und um die Mundwinkel gegen das Kinn gelungen, und der Haarbusch über der Stirn dürfte nicht geringere Kunst erheischt haben. Nase und Kinn sind modern, die Lippen und Ohren beschädigt und wieder ausgebessert; nach Meyer's Ansicht gehört die übrigens gut gearbeitete und aus schöngeflecktem Jaspis bestehende Brust wahrscheinlich nicht zum Kopfe. — Die ausserordentliche Glätte, welche man dem Basalt zu geben wusste, aber auch geben musste, hat verhindert, dass sich bei den Denkmalen aus diesem Stein keine Rinde ansetzte, wie an dem glättesten Marmor geschehen; wenigstens sind die basaltnen Köpfe mit ihrer völligen ursprünglichen Glätte in der Erde gefunden worden.

Basan, Pierre François, geb. 1723 zu Paris, gest. 1797, lernte die Stecherei bei Fessard und Daullé, und ward sehr geschickt in Führung der Nadel sowohl als des Grabstichels. Viele geschätzte Blätter lieferte er nach Terburg, Poelenburg, A. Schouman etc., besonders glücklich copirte er Rembrandt, wie er denn z. B. von dessen berühmtem Blatte „Burgemeister Six" die beste Copie gegeben hat. Basan legte sich einen Kunsthandel an und erlangte dabei eine seltene Kenntniss von alten Blättern, wozu noch seine Bekanntschaft mit Mariette beitrug. Sein *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*", das er mit seinem Sohne H. L. Basan herausgab (zweite Ausg. von 1789), war das vorzüglichste derartige Werk für damals. Noch grössern Werth hatte sein *Catalogue raisonné* über die Blätter des Kabinets Mariette. Zu seinen vornehmsten Sticharbeiten gehören: das schöne Blatt mit dem brodbrechenden Christus nach Carlo Dolce, Bacchus und Ariadne, und St. Mauritius nach Luca Giordano, das Ecce Homo nach Caravaggio, die nackte, vom Faun belauschte Nymphe nach Veronese, die Kartenspieler nach Teniers, der schon erwähnte rembrandtsche Burgemeister etc. Im Ganzen beläuft sich sein Blätterwerk auf 450 Stücke, die in vier Foliobände getheilt sind. Die mit *chez Basan* bez. Blätter sind unter seiner Leitung von jüngern Künstlern gestochen.

Basanit, anderer Name für Basalt.

Base (Basis, Spira), das Fussgesims, das einer Wand, einer Säule oder einem Pfeiler zur unmittelbaren Unterlage dient, auch wenn ein Sockel vorhanden ist; es bildet den Uebergang vom Unter- zum Oberbau und ist zugleich der für harmonische Darstellung unentbehrliche Gegensatz zu den über dem Baukörper ausladenden Vorsprüngen (Kapitälen, Gurt- und Hauptgesimsen). Man sieht zuweilen bei Anfängern im Bauwesen, dass sie den Fusssims zum Sockel ziehn, und deshalb Stufen einer Freitreppe bis zum obern Rand des Fussgesimses steigen lassen, was ganz fehlerhaft ist, da der Fusssims bereits über dem Fussboden des Geschosses liegt und zur Mauer gehört. Die Höhe der Base, als des untern Gesimses an einer Säule, beträgt in der Regel den halben untern Säulendurchmesser, den Auslauf (der als ein Theil der Säule betrachtet wird) nicht mitbegriffen. Die untere Länge und Breite der Base beträgt in den meisten Fällen 1½ untern Säulendurchmesser. Die am öftersten vorkommenden Basen sind die attische, toscanische, dorische, ionische und zusammengesetzte. Bei der attischen Base wird die Höhe in drei gleiche Theile getheilt, deren unterer die Plinthe bildet; die beiden andern Theile werden zu vier gleichen Theilen getheilt, ein Viertel davon bildet den obern Pfühl, die drei übrigen aber theilt man in zwei gleiche Theile und macht aus dem einen den untern Pfühl, aus dem andern die Einziehung mit dem Riemchen. (Vergl. den Art. „Attische Base.") Bei der toscanischen Base wird die Höhe in zwei gleiche Theile abgetheilt, wovon der untere die Plinthe, der obere den Pfühl mit dem Riemchen bildet; dieses Riemchen ist ein Viertheil des Pfühles hoch. Ganz so bildet man auch den dorischen Säulenfuss, nur dass hier der Grundriss der Plinthe ein Quadrat vorstellt, indess bei der toscanischen Base die Plinthe kreisrund gemacht wird. Oefter jedoch wird bei der

dorischen Säule die Basis ganz fortgelassen. Beim **ionischen** Säulenfuss beträgt die untere Länge und Breite gewöhnlich nur 1 und 3/8 des untern Säulendurchmessers. Ein Drittheil der Höhe bildet die Plinthe. Das Uebrige wird in sieben Theile getheilt, wovon drei den obern Pfühl darstellen, während von den verbleibenden vier Theilen zwei die obere Einziehung mit den Stäben, die andern aber die untere Einziehung bilden. Die **zusammengesetzte** (composite) Base, die sowohl der ionischen als der korinthischen Ordnung gegeben wird, ist keinen bestimmten Gesetzen unterworfen; ein schönes Vorbild bietet die am Pantheon (*Sancta Maria ad Martyres*) zu Rom. Abweichungen von den oben gegebenen Dimensionen kommen häufig genug vor; bei mehreren Denkmalen fehlt die Plinthe ganz, wie beim Monument des Lysikrates, beim Erechtheion und Poliastempel zu Athen. — **Durchgehende Base** nennt man eine solche, die nicht nur sich unter der Säule befindet, sondern auch fortlaufenden Mauern, die mit Säulen in Beziehung stehen, gegeben wird. So erhält z. B. die Rückwand einer von Säulen gebildeten Vorhalle eine durchlaufende Base, die mit den Säulenbasen accordirt, aber in der Regel eine geringere Ausladung hat.

Basel. Diese altehrwürdige Schweizerstadt erwuchs einst aus dem römischen Lagerposten *Basilia* oder *Basiliana*, in der Nähe von *Augusta Rauracorum*, wovon das Dörfchen Augst nur noch wenige Trümmer zeigt. Die älteste Stadtanlage fand Kaiser Heinrich I. (der Vogler) zerstört vor, der nun in den Jahren 924—33 Basels zweiter Begründer ward. Die Stadt gehörte eine Zeitlang zu Burgund, fiel aber 1032 dem deutschen Reiche zu. In Folge der Schlacht bei St. Jakob an der Birs im J. 1444, wo sich 1600 Baseler und Eidgenossen einer Masse von 30,000 Franzosen erwehrt hatten, trat Basel, das schon früher in den Fehden mit den Habsburger Dynasten es mit dem Schweizerbunde gehalten, nach dem Frieden zwischen Kaiser Max I. und der Eidgenossenschaft 1501 der letztern förmlich bei. Frühzeitig war Basel der Sitz eines Bischofs und eines Domcapitels, welche beide nebst dem Adel und Klosterwesen zur Reformationszeit verschwanden. Das noch erhaltene **Münster** datirt vom Jahr 1010, wo es von Kaiser Heinrich II. (dem Hinkenden, aus dem Hause Baiern) an der Stelle einer ältern Kirche begonnen ward. Schon am 14. Oct. 1019 fand die Einweihung statt, die mit grossem Gepränge durch Adelbert, Bischof v. Basel, erfolgte, in Gegenwart Kaiser Heinrichs und etlicher Fürsten und benachbarter Bischöfe, darunter Poppo, Erzbischof zu Trier, Barnarius zu Strassburg, Rodoardus zu Constanz, Hugo zu Genf, der zu Lausanne und noch ein anderer Prälat als Vorsteher der kaiserlichen Kapelle. Indess steht dieser Heinrichsbau nicht mehr in ursprünglicher Gestalt da; derselbe litt sowohl beim grossen Brande zu Basel 1258, als auch bei dem furchtbaren Erdbeben 1356, wo die Hauptmauern Risse erhielten und ein Theil des Chors in den Rhein fiel. Nach letzterm Unglücksjahre musste eine umfassende Restauration geschehen; wahrscheinlich wurde damals auch besonders die Hauptface (Thurmseite) revidirt und wohl der Haupteingang, der ganz anderen Styles ist als die wohl ältern kleinen Nebenportale, völlig neu hergestellt; auch wurden die spitzbogigen Fenster der nördlichen Abseite des Schiffs (in letzterm selber herrscht noch der Rundbogen) wohl erst nach jener Katastrophe frisch eingesetzt. Denn dass die Renovation eine umfassende war, beweist der Umstand, dass die hergestellte Kirche gleichsam als neues Werk betrachtet und in diesem Sinne 1363 durch Bischof Johannes v. Senn feierlich wieder geweiht wurde. Seit jener Epoche geschahen noch mehrere Veränderungen am Münster; so wurde der kleinere Kirchhof mit dem ihn umgebenden Kreuzgange später erbaut, ebenso die obern Theile der Thürme. Von dem einen, dem südlichen oder sogenannten **Martinsthurme** ist es geschichtlich gewiss, dass er im J. 1484 von Meister **Hans Nusdorf** begonnen und 1500 vollendet ward. Auch das Innere des Münsters hat seit dem ursprünglichen Bau offenbar manche Umgestaltung erlitten und ist in den Jahren 1786—87 einer allgemeinen Revision unterworfen worden. Das Münster erscheint für eine bischöfliche Kirche des Mittelalters, besonders in Vergleich mit jenen von Freiburg und Strassburg, nicht sehr grossartig, bildet aber in der Bauart gleichsam den Uebergang vom Grossmünster in Zürich zu den gedachten Domen. Wir finden im Basler Münster romanischen und altdeutschen Styl fast gleichmässig vereint, auch schon mehr Bilderschmuck am Aeussern und grössern Reichthum in den Kreuzgängen etc. Die auffallende Stylvermischung entzieht dem Münster jene Gesammtwirkung, die das freilich in den Thürmen auch restaurirte, in den Hauptmassen des Baues jedoch ziemlich im ursprünglichen Styl erhaltene Grossmünster in Zürich darbietet. Die Grundform der Kirche (die angebauten Kreuzgänge natürlich nicht zugerechnet) bildet ein lateinisches Kreuz, so dass der Querbau die Seitenarme ausmacht; der Lage nach zieht sie sich von Westen nach Osten, so dass der Chor nach Osten schaut. Dem Umfange nach zählt sie zu den mittleren alten Kirchen. Ihr Material ist rother Sandstein. Auf die Hauptface

oder Thurmbauseite, westlich nach dem freien Platze, ist wie herkömmlich die meiste Sorgfalt verwendet; doch fehlt der einheitliche Charakter. Die Façade theilt sich vom Boden bis da, wo der Giebel des Schiffs beginnt, in zwei Hauptstockwerke. Das untere zeigt drei Eingänge, deren mittlerer, das Hauptportal, am besten construirt und wirklich der Schmuck dieser Seite ist. Dasselbe hat eine schöne Höhe, spitzbogige Form, angemessene Tiefe. Die Seiten sind mit Stabwerk und verzierten Hohlungen bekleidet; neben der eigentlichen Thüreinfassung gruppirt sich der viereckige mässige Vorbau mit seinen im Ganzen hübsch gehaltenen Strebepfeilern sehr gut; den Eindruck erhöhen noch zum Theil die Statuen mit den verhältnissmässig reichen Baldachinen. Das Portal selbst hat drei mit Bildwerk gefüllte Hohlungen oder Vertiefungen; in der ersten nächst der Thür eine Reihenfolge von plumpen Engeln in allerlei Situationen; in der zweiten eine Art Rosenguirlande von Stein, auch nicht sehr geschmeidig und geschmackvoll, ja nicht einmal symmetrisch behandelt, da die Rosen der rechten Seite vor uns grösser und schwerer als die übrigen erscheinen. In der dritten äussersten Hohlung wieder Engel, dann noch Propheten oder Heilige, alle von gleicher Schlechtheit. Zu beiden Seiten der Thür auf vier Strebepfeilern eben so viel lebensgrosse Bildsäulen: links der gekrönte Mann, mit einem Münstermodell in der Hand, soll Kaiser Heinrich II. als Gründer dieses Bauwerks vorstellen; sein Kopf ist im Verhältniss zur Figur zu gross, sonst nicht ohne Ausdruck; neben ihm steht eine weibliche, ebenfalls gekrönte Gestalt, ihnen gegenüber zwei Weibsfiguren mit einfältig lachenden Gesichtern. Die letztern sollen die Lust der Welt und die Glückseligkeit, die Gekrönte aber die Frömmigkeit vorstellen. Der Portalbau schliesst mit einer durchbrochenen Gallerie (Geländer), deren Glieder der Rosenform entsprechen. Darüber ein einfaches, grosses, schön gearbeitetes Fenster; oberhalb wieder eine, zwar in der Zeichnung unsymmetrisch gehaltene Gallerie (der mittlere Theil davon in Formen und Arbeit wohl der gelungenste), welche sich um die ganze Façade hinzieht und die Thürme mit dem Mittelbau verbindet. Im Giebel drei Figuren: die Muttergottes, Kaiser Heinrich und seine Gemahlin Kunigunde. Links und rechts vom Hauptportal die vordern Seiten der Thurmgebäude, beide in architectonischer Beziehung sehr dürftig und zum Theil unschön, wie z. B. die zwei ganz kleinen zu dem Haupteingang und der Façadenhöhe in keinem Verhalt stehenden spitzbogigen Seitenthüren und die Fenster darüber, welche in ihren Stabwerkverzierungen nicht einmal die gleichen Zeichnungen enthalten. Den Mangel an Harmonie und Aesthetik muss hier selbst der Blindeste in Dingen der Kunst fühlen. Etwas Leben und Abwechslung bringen die beiden kolossalen Reiterstatuen zu beiden Seiten hervor; zwar in der Form noch steif, verrathen sie doch einen gewissen Charakter und eine körnige Behandlung, scheinen daher auch viel neuer zu sein als jene Figuren neben dem Hauptportal. Dafür spricht auch ihr frischeres Aussehn. Der am nördlichen Thurm im Galopp einherreitende geharnischte Mann mit dem sehr karikirten Drachen ist St. Georg, nach welchem dieser Thurm der G e o r g s t h u r m heisst. Gerade gegenüber der heil. Martin, die Figur ohne Proportion und zu kurz, der Kopf besser, indem man einigen Ausdruck und selbst einige Modellirung im Gesicht wahrnimmt. Die Scene, wie er mit einem Armen, der ihm vor Amiens begegnete, den Mantel theilt, war wirklich dargestellt, doch ist der Arme wegen grosser Beschädigung in den jetzigen Baumstamm umgemeisselt! Dem Heiligen zur Liebe heisst der südliche Thurm der M a r t i n s t h u r m. Beide Thürme, nachdem sie über der Gallerie f r e i s t e h e n d sich erheben, nehmen Pyramidalform an und enden in solcher. Bei gleichmässiger Construction müssten sie sicher sehr wirksam sein; aber der nördliche hat über der Hauptgallerie der Façade noch eine Gallerie, der südliche nicht; jener hat ferner andere Fenstereintheilungen und andere Pyramidalgliederungen als dieser; auch ist jener 205 Fuss hoch, dieser nur 200 Fuss. Für die unbefriedigt lassende Ansicht der Thürme entschädigt die prachtvolle Aussicht von ihnen. Die nördliche Seite der Kirche enthält Schiff, Nebenschiff und Querbau. Die Fenster des Hauptschiffes sind rundbogig, ohne allen Schmuck, einige sogar zugemauert, ihrer ganzen Construction nach dem ursprünglichen Bau angehörend, jedenfalls älter als die sieben Fenster der Abseite, welche Spitzbogenform tragen und mit Stabwerkverzierungen, die unter sich harmoniren, durchbrochen sind. Zwischen den Fenstern erheben sich mässige Strebepfeiler. Der Querbau, noch byzantinisch, stammt grösstentheils noch aus Heinrichs II. Zeit, zerfällt in zwei Stockwerke und den Giebel. Das untere Stock fasst die sogenannte S t. G a l l u s p f o r t e in sich, ein im Halbkreis geschlossenes Portal mit drei freistehenden, nicht grossen Säulen zu jeder Seite; neben denselben die vier Evangelisten, lebensgrosse Sandsteinfiguren, links Johannes mit dem Adler, daneben Matthäus mit dem Engel, auf der andern Seite nächst der Thür Markus mit dem Löwen, endlich Lukas mit dem Stiere. Dann auf dem vordern Theile der Thüreinfas-

sung in Nischen sechs kleine Darstellungen, die sechs Werke der Barmherzigkeit. Ueber diesen Bildwerken wieder fast lebensgross: links Johannes der Täufer, rechts Johannes der Evangelist. Ferner über der Thür in quadratischer Vertiefung das Hautrelief der fünf thörichten und fünf klugen Jungfrauen, darüber Christus als Weltrichter; endlich unter dem Querfries über der Thür das jüngste Gericht; die Todten erheben sich auf den Posaunenstoss der Engel (letztere links und rechts unter den Kapitälen) aus ihren Gräbern und kleiden sich an. Alle diese Arbeiten sind von durchaus ungenügenden Formen und nur als Belege für die damalige Stufe der Bildnerei interessant. Im zweiten Stock des Querbaues sieht man ein grosses Radfenster von schwerer architectonischer Eintheilung und Zeichnung, die Peripherie mit mehreren, theils steigenden, theils fallenden kleinen Figuren verziert, symbolisch das *Glücksrad* bedeutend; es datirt aus dem Beginn des 12. Jahrh., die oberste Figur daran aus späterer Zeit. Der nach einem halben Achteck gebildete Vorbau des Chors ist mit weit heraustretenden Strebepfeilern, unter welchen man durchgehen kann, versehen; in die Höhe steigend vermindern sie ihre Breite und werfen dann ihre Bogen nach dem Chor hinüber; die Mauern des letztern sind mit einer Reihe byzantinisch-niedriger, in Bogenstellungen verbundener halbrunder Säulchen umgeben und von länglich rundbogigen Fenstern durchbrochen; den gesammten ersten Stock schliesst eine ziemlich geschmackvoll gearbeitete Gallerie (Kranzgesims). Charakteristisch für den zweiten Stock sind die Radfenster, über denen sich ebenfalls eine (freilich dürftige) Gallerie hinzieht. Das dritte spätere Stock hat spitzbogige, mit Stabwerk gezierte Fenster. Durch den kleinen Bogengang neben dem Chorbau (hier wieder niedrige, byzantinische Halbsäulchen) tritt man in eine Art Vorhalle, deren Boden mit vielen Grabsteinen belegt ist, während die Decke sehr unpassend aus hölzernen Brettern besteht. Links und rechts zwei *Kreuzgänge*, wovon der grössere 1362, der kleinere (nach dem Rheine) um 1400 oder gar erst 1486 entstand; sie zeichnen sich durch hübsche Kreuzgewölbe und reichgegliederte spitzbogig geformte Fenster aus, wenn auch die Stabverschlingungen Beleg von der schon sinkenden altdeutschen Kunst geben, indem der Verzweigungen zu viele sind und neben geschmackvollen nicht selten eine verworrene, gezwungene vorkommt. Unter den Grabmälern des Kreuzganges gehören einige sehr einfache den berühmtesten Basler Reformatoren, einem Oekolampad, Grynäus u. A. an. Im Innern des Münsters hat sich manches Alte, durchschnittlich das Bessere, neben vielem Neuen erhalten. Das Schiff nimmt die doppelte Breite einer Abseite ein und misst vom Boden bis in die Kreuzgewölbe eine Höhe von 70 F. Das Chor von gleicher Breite, wie das Hauptschiff, wird von diesem durch einen *Lettner* getrennt, liegt aber viel höher als das Niveau des Schiffs. Um das Chor führt ein Gang, gleich breit wie die Abseiten. Im Schiff und Chor sind bemerkenswerth: 1) die *Kanzel* von 1486, in herkömmlicher Kelchform mit geschmackvoller Verzierung, in deren oberen Arabesken man eine Scene des Todtentanzes erkennt, anscheinend den Tod mit dem Cardinal; den Kanzeldeckel hat *Hans Walther* im J. 1596 um 80 Pfund gefertigt; 2) neben dem Hauptportal ein altes Relief, worauf die Kirche und zwei sitzende Männer (wahrscheinlich die Baumeister) abgebildet sind; 3) zu beiden Seiten des Eingangs Kirchenstühle mit Schnitzwerk, welches menschliche und thierische Köpfe, auch blosse wundersame Fantasiegebilde (Fratzen) vorführt; mitunter sind die Menschenköpfe so natürlich, dass man sie für Porträts halten kann. Diese Stühle wurden 1598 durch *Konrad Geyger*, *Hans Walther* und *Franz Pergo* um 1100 Pfund gefertigt. 4) Die gemalten Scheiben in den nördlichen Fenstern, Wappen baselscher Geschlechter, mehrere vom J. 1597, einige von hübschen Farben und zumal bei Sonnenscheine von guter Wirkung. 5) Weiterhin gegen das Chor an einer Säule der aufrecht stehende grosse marmorne Grabstein des *Erasmus Roterdamus* († 1536) mit goldner Inschrift in rein classischem Styl, zufolge welcher ihm Bonifacius Ammerbach und Hieronymus Frobenius diesen Denkstein setzten; oben mit dem Reliefbild des Terminus, des römischen Gottes der Grenzen und Marken, der hier symbolisch den Termin andeutet, nach dessen Ablauf das Leben endet. 6) In der *St. Gallenkapelle* des nördlichen Chorgangs zwei Grabmäler mit kolossalen liegenden schwerfälligen Sandsteinfiguren; die eine stellt den ersten Rector der Basler Hochschule *Georg von Andlo* († 1460), die andere des Markgrafen Rudolf v. Hochberg Gemahlin Katharina v. Thierstein († 1385) in rohem unbeholfenen Style dar. 7) Im Chore selbst wieder Stühle von gutem, zum Theil beschädigtem Schnitzwerk, von unbekanntem Meister und jedenfalls älter als jene beim Haupteingang. 8) Der im Chor 1465 angebrachte *Taufstein* mit acht gehauenen Figuren von unbekanntem Meister: Christus im Wasser stehend, zur einen Seite Johannes der Täufer mit der Taufkanne, zur andern ein Engel, der ihm ein Tuch zum Abtrocknen reicht; ferner die Apostel Petrus, Paulus

und Johannes, und die Heil. Martin und Vincenz. „Obgleich von der höhern Kunst noch ziemlich entfernt," erklärt Wilh. Füssli, „sind diese Steinbilder doch besser als die übrigen am Münster." Was die Gruftkirche oder die Krypta des Münsters betrifft, so sind ihre Gewölbe und Pfeiler, wenn auch nicht schlank, doch ebenso wenig plump, und so hoch, als es der Charakter einer Gruftkapelle erlaubt; sie erhält ziemlich viel Licht von aussen und ihre beleuchteten Partien contrastiren mit den dunkeln sehr gut; das Ganze macht einen ernsten Eindruck. Man findet hier ursprünglich runde Säulenschäfte durch viereckige ersetzt, so eingefügt und verziert, dass man sie einem viel späteren Zeitraum angehörig erkennt. Merkwürdig ist das den schönen Sculpturcharakter vom Ende des 13. Jahrh. tragende Bild der Kaiserin Anna, Gemahlin Rudolfs v. Habsburg, auf ihrem Grabmal, worin deutsche Physiognomie auftaucht, während die grossartige Gewandung gute byzantinische Tradition bewährt. Bemerkung verdient auch, dass in der Krypta einige Fragmente aufbewahrt werden, die irgend einem frühern Bauwerk entnommen wurden. Es sind liegende Thierbilder, auf deren Rücken früher Säulchen gestanden haben müssen, die wahrscheinlich den Haupteingang des ursprünglichen Münsters schmückten. (Um ein malerisches Bild vom Münster zu haben, muss man ihn jenseit der Rheinbrücke betrachten, denn nur aus der Ferne gruppiren sich seine Massen wirklich schön.) Die vormalige Barfüsserkirche, sammt dem jetzt als Irrenhaus dienenden Kloster 1234 errichtet, ist zu Magazinen und Lagerhallen geworden, mit Brettern unterschlagen und der alten schönen Gestalt ganz entfremdet; doch sind noch die wesentlichsten alten Formen, Spuren eines kunstreichen würdigen Styles, erkennbar. Das Chor zeichnet sich durch seine merkwürdige Höhe aus, wie durch seine langen schlanken Fenster und durch das zierliche Stabwerk daran, das trotz den vermauerten Fensterräumen sich ziemlich gut erhalten hat. Neben den Fenstern erheben sich mässig starke Strebepfeiler. Die Bauart weist fast durchweg auf die gute altdeutsche Periode hin, wo man in Zierathen grösste Einfachheit mit Geschmack und Consequenz verband. Das Langhaus der Kirche ist wohl unrettbar verloren, doch wäre das noch jetzt einen würdigen ernsten Charakter verrathende Chor restaurirbar, wenn die reichen Basler ihren Kunstsinn bethätigen wollten! Die St. Leonhardskirche von sehr unregelmässigem Aeussern, mit allerlei Zusätzen und Anbauten, datirt aus der Zeit des schon gesunkenen Spitzbogenstyls; nur der Kreuzgang zeigt reineren Styl, wenigstens schönere Ornamentik; derselbe soll von einer frühern Kirche auf diesem Platze herrühren. Im Chor ist eine schöngemalte alte Scheibe, in der Zeichnung unbeholfen und den englischen Gruss darstellend; zwischen der getheilten Vorstellung das Wappen der Stadt Basel als der Vergaberin des Bildes. Die sonstige Predigerkirche (jetzt „französische Kirche") ist historisch dadurch berühmt, dass neben derselben an der Kirchhofmauer der Holbeinsche Todtentanz gemalt war. Der leider als Salzmagazin benutzte Chor der Kirche datirt aus dem 13. Jahrh. und zeugt, obwohl durch Neuerungen verdorben, noch von der ursprünglichen schönen Gestalt, in der er reine Wiederherstellung verdiente. Man sieht hohe schlanke, schön gegliederte, doch leider auch zugemauerte Fenster, dazwischen Strebepfeiler von guter Form; über dem Chor ein achteckiges Thürmchen mit spitzbogigen Fensterdurchbrechungen, das sich in eine Pyramide mit Gratrampen endigt, eine sehr modificirte, aber gelungene Nachahmung der Pyramiden an grossen Münstern. Selbst Bildwerke (Köpfe von Sandstein) zieren das Thürmchen. Die Kirche des vormaligen Klosters Klingenthal, in Kleinbasel, ist 1275 erbaut und verräth noch im Aeussern, zumal in der Construction und Zeichnung der Fenster, ein früher sehr würdiges Gebäude guten Styles; doch ist im Innern jede Spur einer Kirche verschwunden, somit auch der hier gemalt gewesene „älteste Basler Todtentanz." Die St. Theodorkirche in Kleinbasel ist bis zur völligen Bedeutungslosigkeit modernisirt worden; die Spitzbogenfenster sind das Beste am Aeussern; im Fenster über dem Haupteingange sieht man noch gemalte Scheiben: Maria mit dem Kinde (etwa vom Ende des 15. Jahrh.), die Fleischtöne weiss in Weiss, Gewand blau, Grund gelb. Dieser Kirche gegenüber liegt die vormalige Karthause, seit 1669 das Waisenhaus. Der Eingang in den Hof, ein altes steinernes Portal mit gedrücktem Rundbogen, ist beachtenswerth wegen des Wandgemäldes aus dem Anfange des 15. Jahrh.; es stellt in lebensgrossen Figuren Maria mit dem Kinde vor, dabei einen Heiligen, einen Bischof, dann Johannes den Täufer, Hieronymus mit dem Löwen, wieder einen Bischof; die beiden letztern Köpfe sind charakteristisch, ziemlich gut erhalten und sollten (da das Portal hinwegkommen soll) gerettet werden, nur müsste die Ablösung vorsichtig geschehen. Die Kirche, sammt dem Kloster aus dem 15. Jahrh. stammend (jene ward 1416, dieses zur Zeit des Basler Concils vollendet), hat viel von ihrer alten Gestalt verloren; nur der vordere halbrunde Theil, das vormalige Chor, zeigt noch Reste der alten Spitz-

bogenfenster. Im Innern sieht man die Wappen der Herren, die während des grossen Concils in Basel (1431—48) starben und hier begraben liegen. Interessanter sind einzelne alte gemalte Scheiben, theils Heiligen-, theils Wappenbilder; oben im Fenster neben dem Lettner oder der Empore das sehr alte Bild des Kaisers Ladislaus und eines Bischofs. An der Zelle der Gäste in der Karthause blieb alles Wesentliche erhalten; an der Decke sieht man kleine Schnitzarbeiten von Holz, alle von guter Technik, wohlerhalten und nicht übertüncht; dann sechs gemalte Scheiben, wovon die vier interessanteren die Fusswaschung, den Einzug in Jerusalem, Christum in Gethsemaneh und den Judaskuss darstellen; die Köpfe grau in Grau, nicht colorirt, die Farben: Purpur, Blau und Blaugrau, kräftig gehalten, auch in der Darstellung Beweglichkeit; das Ganze von guter Wirkung, einzelne Gesichter voll Ausdruck, z. B. der rothköpfige Judas in der Fusswaschung und die zwei hintersten Jünger im Einzug zu Jerusalem; auch die arabeskische Einfassung der Bilder durchweg gut, bisweilen gar originell, z. B. oben in Gethsemaneh wundersame Figuren und Gesichter; in den Zwickeln der „Jerusalemscheibe" Moses und Aaron, in der Landschaft das Steinenthor zu Basel. In derselben Zelle sieht man ein sehr altes Oelbild, Porträt des Hieronymus Zschegkenbürlin (eines reichen jungen Baselers, der lange flott gelebt, dann sich bekehrt und in die Karthause begeben hatte); er trägt rothe Kappe, starkes Blondhaar, in der Hand eine Rose; das Gesicht ist von charakteristischem Ausdruck, Einzelnes (wie Hals und Kleid) auch gut gemalt, dagegen Arme und Hände sehr unbeholfen, die Stirn verzeichnet. Der Kreuzgang der Karthause zeigt eine Reihe von Wandmalereien aus der Mitte des 15. Jahrh.; sie stehen etwa auf der Stufe der ältesten bekannten Holzschnitte besagten Jahrhunderts und beziehen sich auf die Legende von der Stiftung der ersten Karthause in Grenoble. In der zwar streng restaurirten Malerei ist der ursprüngliche Typus doch nicht sehr entstellt; in einigen dieser Bilder erkennt man eine gewisse Compositionsgabe des Malers, der vermuthlich ein Ordensbruder war. Als mittelalterliches Bauwerk der bessern Art bleibt das Spahlenthor und als architectonisches Sculpturwerk der aus dem 14. Jahrh. datirende Fischmarktbrunnen zu erwähnen, letzterer von hübschem altdeutschen Profil, mit Laubwerk und Figuren, Statuetten auf Ecksäulen. In die zweite Periode der Basler Baukunst gehört das Rathhaus, dessen Erneuerung von Grund aus 1508 begonnen und 1521 beendet ward. Dieser Bau zeigt wenigstens, dass der altdeutsche Styl schon seine Reinheit verloren hatte. Holbein der Vater ward als erster Malermeister am vollendeten Rathhaus angestellt; auch Hans der Sohn half an den Wand- und Mauergemälden. Letztere gingen zu Grunde, denn in den Jahren 1609—10 übermalten Hans Bokh und seine Söhne die sämmtlichen Rathhausbilder, und 1710 erhielten die Gebrüder Benedict und Hans Georg Becker, sowie Andreas Holzmüller und Jakob Steinbröchel, sämmtlich Bürger und Maler zu Basel, den Auftrag: die Gemälde vor, in und unter dem Rathhause zu erneuern. In der Halle ebenen Fusses sieht man rechts den König Josaphat, wie er den von ihm für die Städte in Juda eingesetzten Richtern die Wichtigkeit ihres Amtes erklärt (nach Buch II. der Chronika, 17 ff.); dies Gemälde, eins der bessern im Rathhaus, ist verständig componirt und von Ausdruck in den Gesichtern, Josaphat würdig gehalten; die Richter horchen aufmerksam zu, und scheinen die Ansprache etwas mühsam zu fassen; rechts etliche tüchtige, gelungene Figuren. Dieses Bild, sowie den jungen trotzigen Herodes vor dem Synedrium (an der Wand gegenüber), hat der noch in Basel lebende Johannes Senn aus Liestal, der im historischen Fache wie im Genre Vieles und Ehrenwerthes geschaffen hat, restaurirt. Im stadträthlichen Sitzungszimmer ist an Decken und Wänden allerlei Schnitzwerk, das Matthias Giger 1616 verfertigte; originell der mittlere Balken, wo die Hasen sich gegen Jäger und Hunde empören, ihre Feinde überwältigen, gebunden wegführen und auf den Hunden mit stolzer Geberde einherreiten gleich Knaben, die zum Erstenmale zu Pferd sitzen. Im selben Rathszimmer mehrere neue sehr hübsch gemalte Scheiben von den Gebr. Helmle in Freiburg; es sind Wappen verschiedener Stadtrathspräsidenten, die einzelnen Stücke so geschickt zusammengefügt, dass man die verbindenden Bleiadern nur in der Nähe gewahrt. Die Harmonie und das Feuer der Farben, die scharf gezeichneten heraldischen Formen machen den angenehmsten Eindruck. Im Schützenhause zwei Säle mit gemalten Scheiben aus dem 16. und 17. Jahrh. Die Hauptdarstellungen im ersten Saale sind Familienwappen, im zweiten die Wappen von Basel, Bern, Uri, Appenzell, Freiburg, Solothurn, Schaffhausen etc.; die meisten kräftig im Colorit, einige auch in der Zeichnung tüchtig. Bemerkenswerth sind im ersten Saale zwei stattliche Wappenhalter mit Mütze, Federbusch und Panzerhemd; die Farben rein und feurig, zumal Purpur und Gelb; die obern Körpertheile aus wenigen Stücken zusammengesetzt, Gesicht und Brust frei von den störenden

Bleiadern; mit der Jahrzahl 1580. Ferner eine Wappenscheibe von kraftvollem Blau, darüber eine hübsche Gastmahlsgruppe von kleinen Figuren, mit drei Farben: Silberton, Schwarz und Gelb, was sich angenehm macht. Im zweiten Saale hat die linke Seite des zweiten Fensters die Inschrift: „Jakob Murer, der dritte Lohnherr, Theobald Beck, derzeit Lohnherr 1564," und zeigt diese beiden als Hauptpersonen nebst vielen Werk- und Bauleuten bei Aufführung eines Gebäudes thätig; die Figuren sind fast alle von richtiger Zeichnung, und sowohl ausser der Steinmetzhütte, wo man Kalk rührt und Steine aufzieht, als in derselben ist viel Handlung und Bewegung herrschend. Dieses Scheibenbild von angenehmer Wirkung symbolisirt das vormalige Bau- und Lohnamt zu Basel; eigenthümlich ist hier die Anwendung von nur zwei Farben, der bräunlichen und gelben, die aber vielfach abgestuft und verschmolzen sind. Die Scheibe gleich daneben (1651 gefertigt) stellt die Schlacht von St. Jakob vor; in der Mitte die Birs, die Heere gegeneinander in Schlachtordnung, zum Theil schon kämpfend, links die Kapelle von St. Jakob, im Hintergrund Basel; die Figuren nicht gross, aber fleissig gemalt. Im dritten Fenster des zweiten Saals das Basler Wappen; das Heraldische wie die Wappenthiere kräftig gehalten; darüber Simson im Kampf mit dem Löwen und Simson zu Gaza das Stadtthor wegtragend, mit Miniaturfleiss und richtigem Zeichnungsgefühl ausgeführt. Im vierten Fenster findet sich die kleine Darstellung oben, wie Simson die Philister mit dem frischen Eselskinnbacken, den er auf der Strasse fand, erschlug; er haut mit dem (entsetzlich langen) Kinnbacken mörderisch darein. Das Bildchen, wohl vom Meister der zwei vorigen, datirt von 1576. Eine Scheibe vom J. 1565 im letzten Fenster erfreut durch Zeichnungsfrische, brillante Färbung und fleissige Ausführung. Im zweiten Saale ist auch ein schönes Aquarellgemälde von Hieronymus Hess eingerahmt. Es führt den Moment vor, wo Tell den mit durchschossnem Apfel auf ihn zueilenden Knaben zu umfangen im Begriff ist. Gessler ist ganz Mephisto, ihn flieht wie den Satan selbst ein braver Priester links im Vordergrunde; man sieht viele Gruppen lebhaft Theilnehmender, in den einen drückt sich der Dank für die bestandene Gefahr, in den andern die faustballende Wuth über Gesslers Abscheulichkeit aus. Arabeskisch emporstrebende Verschlingungen sind die Einfassungszier des Bildes und umranken oben noch drei kleinere Darstellungen: Schwur der Eidgenossen, das Basler- und das Schützenwappen; alles von sorgfältigster Malerei. Im Gebäude der öffentl. Bibliothek, zur Mücke genannt, finden wir eine schätzbare Sammlung von Oelgemälden, meist Sachen von Hans Holbein dem Jüngern, darunter die berühmte Passion (einst Kirchenaltarblatt), welche Sandrart dem Kurfürsten Maximilian von Baiern als so vortrefflich beschrieb, dass dieser im J. 1641 Abgeordnete nach Basel sandte und 20,000 Thaler (nach Andern Salzlieferungen im Betrage von 30,000 Gulden) dafür anbieten liess, aber vergebens. Acht Momente der Passion sind in Einem, jedoch in acht Felder abgetheilten Tableau dargestellt; das Ganze ist in der herkömmlichen Altarform, oben im Halbkreis geschlossen; die Malerei durchweg nicht nur fleissig, sondern selbst elegant, die Einzelfiguren bis in die geringsten Details mit Sorgfalt, die Gesichter mit Miniaturfeinheit, aber dennoch kräftig ausgeführt; überall gute Farbenwahl (für Kleidung etc.), weder eintönig noch bunt, und die Wirkung der Bilder durch lebhafte, bisweilen effectreiche Beleuchtung sehr günstig. Interessant sind ferner „Holbeins Frau und Kinder," dann die Holbeinschen Porträts des berühmten Basler Druckers Johann Frobenius, des Dr. Bonifacius Ammerbach, des Erasmus und des Burgemeisters Meyer von Basel; diese Bildnisse halblebensgross und durchaus des grossen Meisters würdig, namentlich des Erasmus Profil, das mehr durch einen Zauber als durch Menschenhände entstanden zu sein scheint und zu Basels unbezahlbarsten Schätzen gehört. Die Sammlung besitzt auch ein vortreffliches Stück von Ambrosius Holbein (Oheim des Hans), die Porträts zweier Knaben in architectonisch-arabeskischer Einfassung. Ferner eine heil. Familie von Herri de Bles (Civetta), Miniaturporträts in Oel von Lukas Kranach: Dr. Luther und Katharina von Bora; zwei schätzbare Bilder grau in Grau von Niklaus Manuel, gen. Deutsch, nämlich eine „Lucretia" und „David und Bathseba;" zwei Bilder gleichen Motivs, Frauen in der Fülle ihrer Kraft vom Tode ergriffen, von Baldung-Grün; das herrliche Porträt des Religionsschwärmers „David Joris" aus Flandern, der aus Friesland nach der Schweiz flüchtete und sich 1544 unter dem Namen Joh. v. Bruck mit seiner Familie in Basel ansiedelte, vermuthlich von einem Niederländer gemalt; eine italienische Landschaft in grossem Format von Jakob Miville (geb. zu Basel 1786, gest. 1836), und ein seltenes Oelgemälde von Hieronymus Hess: die Schlacht von St. Jakob. Im Korridor der Bibliothek noch eine grosse Zahl meist altdeutscher Oelbilder, auch etliche Frescoköpfe (Fragmente des alten Todtentanzes bei der vormaligen Predigerkirche). Im Bibliotheksaale

finden sich die enkadrirten Handzeichnungen von Hans Holbein [Sohn], darunter der erste Entwurf zum Gemälde der Familie Th. Morus in London (kecke Federzeichnung), die Skizzen zum Familiengemälde des Burgemeisters Meyer von Basel, das sich jetzt in der Dresdner Gallerie befindet; eine Scene aus dem Bauernkriege 1525 bei Zeglingen im Kanton Basel (kecke Federzeichnung), Studien zu Schafen und Fledermäusen (ganz charakteristisch und lebendig), Skizze von den vormaligen Fresken [dem Bauerntanz] an der Eisengasse etc. Von Hieronymus Hess sind hier Aquarellcopien vom Marcus Curius Dentatus, vom Charondas und Zaleukus, nach den vormaligen Holbeinschen Fresken auf dem Rathhaus. In den Nebenzimmern ist eine Handschrift in 4. von Erasmus (das Lob der Narrheit) höchst interessant durch die vielen Randfederzeichnungen Hans Holbeins des Jüngern; ferner beachtenswerth ein Band mit dem „Klingenthaler Todtentanz, nach dem Original gezeichnet und colorirt im J. 1768 von Emanuel Büchel, einem Basler Bäcker," wobei auch Copien aller übrigen frühern Gemälde des Klosters Klingenthal von dems. Büchel folgen; dann ein Foliobuch mit Büchels „Copien des Holbeinschen Todtentanzes, in 48 Blättern 1773 gefertigt;" die Copie desselben Gegenstands auf Einem Blatte von Rudolf Feyerabend, enkadrirt, hat nicht wie die Büchelschen blos antiquarischen, sondern künstlerischen Werth. Feyerabend nahm die Copie kurz vor dem Einreissen der Mauer des Predigerkirchhofs 1806. Sonst bewahrt diese Sammlung mehrere Bände mit „Handzeichnungen von Jan van Eyk, den beiden Holbein, von Manuel Deutsch, Stimmer u. A.;" auch mehrere Bände und Mappen mit Kupferstichen von Dürer, Marcantonio etc. Endlich finden sich auf der Bibliothek selbst alte Bilderhandschriften auf Pergament, darunter ein Octavband, dessen Text aus dem 13. Jahrh. datirt. Dies ist ein Kalender mit Abschnitten aus den Evangelien; die Darstellungen biblisch, mit schönen Arabesken eingefasst; in den Figuren (Johannes, Lukas, Matthäus, Markus etc.) durchschnittlich mehr Bewegung als in den meisten alten Miniaturen, in manchen Köpfen viel Ausdruck, die Malerei durchgehends sehr fleissig. Ferner eine Vulgata, 1423 für Katharina v. Burgund geschrieben und durch diese 1426 einem Kloster im Elsass geschenkt, mit sehr vielen, doch an Güte den vorigen etwas nachstehenden Miniaturen; auch ein Foliant aus Constantinopel, vom 14. oder aus dem Anfang des 15. Jahrh., mit Figuren unbeholfenen Styles auf Goldgrund. Ausserdem besitzt die Bibliothek (was alles in nächster Zeit das neue Museum vereinigen wird) eine Münzsammlung, röm. Alterthümer und einen Kasten von Schnitzwerk. In dem glänzend neuerbauten Gasthofe „zu den drei Königen" sieht man eine merkwürdige Reliquie der Renaissancezeit, die Vertäfelung eines Luxuszimmers des Abts von St. Gallen, welche in Wyl erkauft und nun einem (zur sommerlichen Betkapelle für die Engländer bestimmten) Salon des Gasthofes angepasst worden ist; Sculptur und eingelegte Arbeit sind in dem kräftigen, aber schon ziemlich unreinen Styl vom Ende des 16. Jahrh. ausgeführt, die Decke reich kassettirt mit metallnen Rosetten; in einer kleinen Cartouche liest man die Jahrzahl 1580. — Die Physiognomie des heutigen Basels ist noch ziemlich die alte, wenigstens hat es sich mehr das reichsstädtische Ansehn bewahrt als Zürich; die engen Strassen und zum Theil schwarzen Häuser mit hohen Giebeln erinnern an die vormalige Bauart Nürnbergs und anderer altdeutschen Städte. Ein Kunstsitz, wie etwa Augsburg und Nürnberg, war Basel zu keiner Periode, ob es wohl schätzbare Künstler erzeugt, grosse beherbergt und gepflegt hat. Es besass in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. den Steinmetzmeister Hans Mentzinger und berief Anfangs desselb. Jahrh. die Augsburger Hans Holbein den Alten und dessen Bruder Siegmund; hier erkaufte Holbein d. Jüngere, Hansens Sohn, 1519 das Bürger- und Zunftrecht und verheirathete sich, wie Hegner sagt, in „unüberlegsamer Jugend," doch verliess er die Stadt schon 1526, um nach England zu wandern, wo er seinen Ruhm begründete und 1554 im 56. Lebensjahre an der Pest zu London verstarb. Sein Wirken zu Basel als Malermeister (1519—26) war zu kurz, als dass er eine nachhaltige Kunstschule für Basel begründen konnte. Man nennt Hans Asper v. Zürich und Christoph Amberger v. Nürnberg als seine Lehrlinge, obwohl nur gewiss ist, dass beide in ihren Arbeiten Holbein zum Vorbild nahmen; auch ist überhaupt unerwiesen, dass sie je einmal in Basel gearbeitet. Vielmehr wird die Basler Kunstepoche in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. von der ganzen Künstlerfamilie Holbein vertreten, wenn der letztern berühmtestes Glied auch die bedeutendste Spur hinterliess. Es zeugt von immenser Arbeitslust des jungen Holbein, dass er trotz dem Aerger über sein Weib, den er im Weinglas zu versenken suchte, soviel Herrliches an Zeichnungen und Gemälden in Basel zurücklassen konnte. Sein Gönner und Freund, der Dr. Ammerbach, besass den beträchtlichsten Theil davon; zum Glück verblieb die Ammerbachsche Sammlung am Orte und es war hohe Zeit, als die Universität Basel bei der Feier ihres Jubeljahrs 1661 das Ganze um 9000 Reichsthaler erwarb und in

die Bibliothek brachte. Siegmund Holbein, der Oheim des grössten Bildnissmalers unter den Altdeutschen, starb 1540 in Basel, testamentlich seinen Neffen in England zum Universalerben einsetzend. Ambrosius Holbein, erstgeborner Sohn des alten Hans, also älterer Bruder des berühmten H. Holbein, war 1517 in Basel zünftig; von Bruno, dem jüngsten Sohn, ebenfalls Maler, ist wenig bekannt. Uebrigens blühten im 16. Jahrh. zu Basel die Glasmaler Urs Graf (sonst als Medailleur und Formschneider bekannt), Sixt Ringlin, N. Rippel (1587); die Holzsculptur repräsentirten (um 1598) Konrad Geiger und seine Gehülfen, welche die Kirchenstühle im Münster schnitzten. Im 17. Jahrh. hatte Basel die beiden Merian, die aber beide ihrer Vaterstadt sich entfremdeten, auch mehr als Stecher denn als Maler einen gewissen Ruhm behaupten. Das Verdienstlichste, was der ältere Merian in seiner Heimath gethan, ist wohl, dass er den Holbeinschen Todtentanz abzeichnete und in Kupfer stach. Wurde die Oelmalerei in diesem Jahrh. durch Hans Bockh (auch Wandmaler), R. Werenfels und Brandmüller nur dürftig zu Basel in Athem erhalten, so stand es besser mit der Kabinetsmalerei daselbst, in welcher die Glasmaler M. S. Vischer (1612), Hs. J. Glaser (1636) und Georg Wannewitsch (1682) sich hervorthaten. Im Uebergange vom 17. zum 18. Jahrh. steht Rudolf Huber, der den letztgenannten Glasmaler zum ersten Lehrer hatte, als Porträtist in Ruf kam und schnell und glänzend vergänglich malte. Im 18. Jahrh. hatte Basel den Eman. und Jak. Handmann, jenen als Maler, diesen als Medailleur. Bedeutsamere Künstler machten sich zu Basel in unserm Jahrh. wieder bemerklich: der fruchtbare Landschafter Miville, die Geschichtsmaler Johannes Senn und Eduard Häuser (letzterer auch Landschafter, jetzt in Rom), der erfinderische Hieronymus Hess, der in letzter Zeit mehr das satirische Feld (wir erinnern an seine „Synagoge" und „Judenpredigt in Rom") als die Geschichte ausbeutete, und L. Burkhardt, der zur Thiermalerei neigt und in der Darstellung von Jagdhunden grosse Virtuosität besitzt; der talentvolle Bildhauer A. Landerer, der die Zinne des reichen Bahnhofthores der elsässischen Eisenbahn mit der Statue eines sitzenden (unter der aufgehobenen Hand hindurch nachdenklich gen Frankreich blickenden) Kriegers schmückt, und der Architect dieses Thores Melchior Berri. In Letzterm ist wieder ein würdiger Baumeister für Basel erstanden; nach seinem Entwurf wird ein neues Museum zur Aufbewahrung der hiesigen Kunstsammlungen und des Naturalienkabinets sowie der öffentlichen Bibliothek an der Stelle des vormaligen Augustinerklosters errichtet; das oberste Stock des Hauptgebäudes, das den Gemälden bestimmt ist und darum Kuppellicht erhalten wird, ist von aussen als Attika mit einer Reihe grosser Reliefs gedacht. Nach Berri's Plane hat ein Basler Kunstfreund, der Rathsherr F. Sarrasin, ein Zimmer in zierlichem spätdeutschen Style erbauen lassen; dasselbe ist achtseitig und die Decke (scheinbar) niedrig gewölbt; in den Ecken stehen auf Consolen die Statuetten ausgezeichneter Männer, die an der Geschichte Basels Theil haben, gefertigt von Neustück, Oechsle und Kayser in Stans; reichgeschmückte Baldachine leiten in die Gewölberippen über; die Wände sind mit Schnitzwerk in Kassettirungen verziert, die Stühle und der Tisch im glänzendsten spätdeutschen Style ausgeführt; zu den Glasgemälden der Fenster hat der geniale Hieron. Hess vier ausgezeichnete Entwürfe geliefert, Kaiser Heinrich den Heiligen als Erbauer des Münsters, einen Bischof und einen Burgemeister von Basel, sowie den Reformator Joh. Oekolampadius darstellend; diese Figuren in mehr als halber Lebensgrösse sind von reichen architectonischen Ornamenten eingefasst, oben folgen dann symbolische Darstellungen, unten kleinere Compositionen grau in Grau; die beiden ersten Entwürfe sind von Helmle zu Freiburg im Breisgau in Glas gebrannt. Wie das ganze Zimmer den Erinnerungen der städtischen Geschichte Basels gewidmet ist, so hat sich der Eigenthümer möglichst an Künstler der Stadt gehalten. — Erwähnung verdient noch das „Denkmal für die bei St. Jakob Gefallenen," welches die Basler Bürgerschaft 1823 errichtete. Es liegt ausserhalb der Stadt und ist in deutschem Pyramidalstyl ausgeführt; die Verzierung von Laubwerk, auf den Seiten die Wappen jener Kantone, deren Söhne Theil an der Schlacht genommen. — Im J. 1814 constituirte sich in Basel eine „Künstlergesellschaft," welche junge Künstler unterstützte, sich der öffentlichen Zeichnungsschule annahm und selbst bei Planen zur Verschönerung der Stadt den Behörden mit Rath an die Hand ging. Das Wochersche Panorama und das Denkmal der Schlacht bei St. Jakob sind die Früchte ihrer geräuschlosen Thätigkeit. Sie löste sich 1840 auf und ward durch den Kunstverein ersetzt. — Privatsammlungen finden sich zu Basel beim Kunsthändler J. H. von Speyr (der viele Antiquitäten und manches altdeutsche Bild besitzt), bei Peter Vischer, L. A. Burkhardt, Bachofen u. A.

Basel-Aeugst, oder Augst, ein Dörfchen nahe bei Basel, liegt an der Stelle

der alten, von Manutius Plancus gegründeten *Augusta Rauracorum*. Von dieser merkwürdigen, noch zu wenig untersuchten alten Römerstadt zeugen bis heute erhaltene Theile des grossen Amphitheaters, der Stadtmauern, des Castells, einer unterirdischen Wasserleitung und eines röm. Tempels von Marmor. Säulen dieses Tempels sind dem Forkard'schen Hause in Basel einverleibt. Im Dorfe selbst ist die Antiquitätensammlung des Hrn. Schmid bemerkenswerth.

Basiliken. — Die Basilika ist ihrem Ursprunge nach eine griechische Bauform; ihr Name kommt von der *Στοὰ βασιλικὴ* an der Agora zu Athen, in welcher „königlichen Halle" der *Ἄρχων βασιλεὺς* Gericht hielt. Gleiche Bestimmung hatte die dreischiffige Stoa am Marktplatze zu Elis, in der sich die Hellanodiken den grössten Theil des Tages aufhielten. Die griechischen Autoren, die von den römischen Basiliken sprechen, nennen dieselben bald *στοαὶ βασιλικαὶ*, bald einfach *στοαί*; ebenso könnten die häufig erwähnten Stoae Griechenlands oft als Basiliken verstanden werden; doch lässt sich, da auf griechischem Boden keine Gebäude der Art erhalten sind, hierüber nichts entscheiden, und so bleibt auch ungewiss, ob das, was die Römer *Basilica* nannten, ein getreues Nachbild griechischer Muster gewesen. Die altrömischen Basiliken waren für die gemeinsamen Zwecke des kaufmännischen Verkehrs und der bürgerlichen Rechtspflege bestimmt. Sie bestanden demgemäss aus zwei Haupttheilen: aus dem Raume für das Publicum, der eine oblonge Grundfläche hatte und für den Handelsgebrauch die eigentliche Börse oder einen Basar vorstellte, und aus dem Tribunal, welches an jenen in Form eines Halbzirkels, die Sitze der Richter umschliessend, angelehnt war. Die Ausdehnung, namentlich des oblongen Raums, musste natürlich, je nach den besondern Bedürfnissen, auf die verschiedenartigste Weise wechseln. Bei den grössern Basiliken waren Portiken mit Säulen, und Gallerien über diesen, an den innern Seiten der Umfassungsmauern angeordnet. Als Hauptquelle über die Einrichtung der alten röm. Basiliken muss uns die leider ganz oberflächliche Notiz dienen, welche Vitruv im 1. Cap. seines 5. Buchs *de Architectura* giebt. Derselbe sagt: „Die Basiliken auf den öffentlichen Plätzen sollen an den sonnigsten Stellen errichtet werden, damit auch im Winter Handel und Wandel nicht durch die Kälte gestört werde. Ihre Breite darf nicht weniger als ein Drittheil und nicht mehr als die Hälfte der Länge ausmachen, wenn dies irgend nur die Beschaffenheit der Lage und die übrigen Verhältnisse erlauben. Ist der Raum länger als nöthig wäre, so mag man an das eine Ende Chalcidiken (Vorsäle) hinbauen, wie z. B. an der *Basilica Julia Aquiliana* geschehen ist. Die Säulen der Basiliken müssen, wie mich bedünkt, so hoch sein, als die Portiken breit sind; der Mittelraum muss die dreifache Breite der letztern haben. Die obern Säulen müssen niedriger sein als die untern. Das Pluteum (die Brustwehr) zwischen den obern und untern Säulen scheint um ein Viertel niedriger als die obern Säulen gemacht werden zu müssen, damit die, welche im zweiten Geschoss wandeln, von den Kaufleuten unten nicht bemerkt werden können(??). Die Architrave, Friese und Kranzgesimse sind nach den Verhältnissen der Säulen einzurichten, welche ich im 3. Buch angegeben." Nach diesen wenigen und noch dazu so wenig anschaulichen Zügen hat Andrea Palladio die Restauration einer antiken Basilika versucht, zu einer Zeit, wo die Ausgrabungen höchst spärlich waren und ein rein objectiver Sinn für die Architectur der Alten noch gar nicht zu finden war. Mit jener Stelle Vitruvs und der streng nach dessen Wort ausgeführten Probe Palladio's, die wegen ihrer Schönheit und Originalität gefiel, hat man sich lange begnügen müssen. So oft auch in den übrigen röm. Autoren von Basiliken die Rede ist, so sieht man sich doch vergebens nach einer Beschreibung derselben um. Wir wissen aus Livius (XXVI, 27.), dass es zu Rom im Jahre der Stadt 543 noch keine Basilika gab. Die erste wurde von Portius Cato Censorinus am Forum zur Seite der Curia im J. 568 errichtet und nach ihrem Erbauer *Basilica Portia* genannt. Südlich hinter dem Forum in der achten Region Roms lag die *Basilica Sempronia*, von Tiberius Sempronius Gracchus erbaut; an der Ostseite des Forum lag die *Basilica Opimii*, vom Consul Q. Opimius, dem Gegner der Gracchen, anno Urbis 600 erbaut. Besonders prachtvoll war die *Basilica Aemilia*, welche Aemilius Paullus (Consul a. U. 704) auf der Nordseite des Forum neben den *Stationes Municipiorum* (Gesandtenquartier der Municipien) mit phrygischen Säulen aufführte. Dieser gegenüber stand die *Basilica Julia* an der Südwestecke des Palatin, von Julius Cäsar begonnen, von Augustus vollendet und zu den Sitzungen des Centumviralgerichts bestimmt. Auf dem esquilinischen Berge baute August seinen Enkeln Cajus und Lucius zu Ehren die *Basilica Caji et Lucii*. Mit der zunehmenden Bevölkerung der Stadt und dem steigenden Bedürfniss von Gerichten musste die Zahl der Fora vermehrt werden und auf jedem derselben ward eine Basilika erbaut. Da diese nun gewöhnlich die bedeutendsten Gebäude auf den neuerrichteten Plätzen waren, so kam es, dass die Basiliken des Cäsar, Augustus,

Nerva, Trajan und Anderer auch Fora genannt wurden. Auch hatte jede der röm. Provinzialstädte auf ihrem Forum eine oder mehrere Basiliken; in Pompeji z. B. stehen auf einer der schmaleren Seiten des Forum drei von mässiger Grösse neben einander. — In Ansehung ihrer verschiedenen Grösse hatten die Basiliken bald nur ein Schiff, bald drei und fünf Schiffe, nebst den Gallerien über den Seitenschiffen, welche durch zwei übereinander angebrachte Säulenstellungen gebildet wurden; im hintern Theile des Gebäudes war die etwas erhöhte halbzirkelförmige Tribune, wo das Gericht gehalten ward, während die geräumigen Schiffe des Vordertheils dem Handelsverkehre blieben. Auf einem Marmorfragment des alten Planes von Rom, der im capitolinischen Museum aufbewahrt wird, ist die fünfschiffige *Basilica Aemilia* (die auch, freilich höchst mangelhaft, auf den Consularmünzen des Marcus Lepidus abgebildet erscheint) mit der Eigenthümlichkeit verzeichnet, dass drei Säulenreihen unmittelbar vor dem Halbzirkel des Tribunals quer durch das mittelste Schiff hinlaufen. Diese Einrichtung mit einer Säulenstellung darüber mag besonders bei den Centumviralgerichten, wo bis 180 Richter das Tribunal einnahmen und gedrängte Zuschauer auf den Gallerien standen, ihren Zweck gehabt haben. (Hirt: Gesch. der Baukunst, Bd. III. S. 180 ff.) Erst in neuerer Zeit haben Ausgrabungen einige weitere Aufklärungen über den antiken Basilikenbau verschafft. Als im J. 1775 in Otricoli (dem alten *Otriculum* an der Sabinergrenze, etwa 10 Stunden von Rom) nach Alterthümern gegraben wurde, fand sich ein kleines Gebäude, das seiner Disposition nach kein Tempel sein konnte, dagegen mehrere Kennzeichen einer Basilika hatte. Man glaubte schon der wahren Normalform einer röm. Basilika auf der Spur zu sein, bis sich bei näherer Untersuchung zeigte, wie schwer, ja unmöglich es sei, in diesem kleinen Bauwerke die Vorschriften Vitruvs nachzuweisen, selbst wenn man sie auf kleine Verhältnisse übertrug. Die Säulen, welche man bei der Entdeckung vorfand, waren von korinthischer Ordnung und bestanden aus Travertin; die im Innern gefundenen Statuen kamen in den Vatican, indess die Ruine selbst von Pflanzen aller Art bis zur Unkenntlichkeit überwuchert wird. Zu Anfange unsers Jahrhunderts machte man eine weit wichtigere Entdeckung; die Basilika am Forum von Pompeji ward aufgedeckt. Hier passten zwar ebenfalls, zumal in Betreff der Verhältnisse, Vitruvs Worte nicht völlig, doch fehlte kein wesentliches Erforderniss einer Basilika; man fand das Tribunal (zwar nicht in der bei den Römern üblichen halbkreisrunden Grundform) und die Gallerien ringsum, und auch die Lage am Forum bestätigte die angenommene Bestimmung. So sehr auch alles ruinirt ist, so wäre doch nach den vorhandenen Bruchstücken, worunter auch Kapitäle verschiedener Ordnung, leicht eine ziemlich detaillirte Restauration zu wagen. Nach Beschaffenheit der Reste dieser pompejischen Basilika darf man annehmen, dass ihr mittlerer Raum unbedeckt war und nur die umherlaufenden Gallerien ein Dach hatten. Ueberhaupt ist es sehr wahrscheinlich, dass eine solche Einrichtung in der Regel bei den grösseren Basiliken stattfand, übereinstimmend mit der Freiheit und Offenheit des gesammten Lebensverkehrs im classischen Alterthum. Die Basiliken haben unter solcher Voraussetzung grosse Aehnlichkeit mit den Hypäthraltempeln. Einer der wichtigsten antiken Basilikenreste findet sich in Deutschland vor; wir meinen das zu Trier in den ehemals erzbischöflichen Palast verbaute Römerwerk, das die Sage zu einem Palaste Constantins macht. Die eine kolossale Seitenmauer mit den Doppelreihen ihrer Fenster und die gewaltige Nische des Tribunals, sammt dem mächtigen Schwibbogen, der dasselbe von dem übrigen innern Raume trennte, stehen noch, wie bei keinem andern Baureste der Art, völlig aufrecht. Auch hier war, wie sich mit Bestimmtheit nachweisen lässt, der mittlere Raum unbedeckt. (Vergl. Kugler's Aufsatz: „Der röm. Basilikenbau, näher entwickelt nach den Resten der antiken Basilika von Trier, im Stuttgarter Kunstblatt 1842, Nr. 84 — 86.) Im J. 1812 wurde zu Rom am Forum Trajans auf Napoleons Befehl nachgegraben und dabei die berühmte *Basilica Ulpia* aufgedeckt. Bis dahin hatte man sie nur aus der Beschreibung des Griechen Pausanias gekannt, der über das Getäfel von Zedernholz, über die Decke von vergoldetem Erze, über das reichverzierte Dach von demselben Metall erstaunte. So prangte sie auch noch, als Kaiser Constantius im Jahre 357 das Forum Trajans besuchte. Die Nachgrabungen erstreckten sich über die ganze Breite der Basilika, und der Länge nach wenigstens über zehn Intercolumnien. Man fand eine Unzahl von Säulen, meist aus Einem Stücke grauen Granits, Reste prachtvollen Mosaiks, Stufen von feinstem Marmor, Friestrümmer, Gebälktheile etc., theils der äussern, theils der innern Bekleidung angehörend. Diese Basilika, eine der grössten und prächtigsten, die es je gab, war den Ausgrabungen zufolge in fünf Schiffe getheilt, deren mittleres das bei weitem breiteste war, und lag quer am Forum von Osten nach Westen; der Haupteingang befand sich an der Südseite, welche, wie es scheint, die Hauptseite war. Da

man, um die nächsten Häuser zu schonen, die Nachgrabungen einstellen musste, so weiss man nicht, an welches der beiden Enden man sich das Tribunal hindenken soll; doch deutet die Senkung des Bodens darauf hin, dass es wahrscheinlich gegen den capitolinischen Hügel lag. (Bunsen nimmt auf beiden Schmalseiten dieser Basilika ein Tribunal an.) Indess hat man wenigstens soweit gegraben, bis man die volle Länge des Hauptschiffes fand; dieselbe beträgt siebzehn Intercolumnien. Der Querdurchschnitt des Gebäudes geht gerade durch die Trajansäule und ist zugleich der des Forum. Die beiden Gebäude an der Hinterseite der *Basilica Ulpia*, zwischen denen sich die Trajansäule erhob, waren, wie Bunsen im 3. Th. der „Beschreibung der Stadt Rom" wahrscheinlich macht, dem Nerva und dem Vater Trajans geweihte Tempel. — Die bisher beschriebenen Reste beweisen durch ihre bedeutenden Abweichungen von Vitruvs Vorschriften für den Basilikenbau, dass diese letztern rein persönlich und ideell zu verstehen sind; Anlage und Verbindung der Theile sind anders, als er sie haben will. Ja er selbst ist seinem Ideal einer Basilika völlig untreu geworden in der Basilika, welche er in *Fanum Fortunae* (einer festen Stadt Umbriens, jetzt *Fano* an der Strasse von Bologna nach Ancona) erbaute. Obschon von derselben keine Spur mehr übrig, so zeugt doch seine diesmal ziemlich klare Beschreibung (*de Archit. l. V, c.* 1.), dass sie nicht nur von seinen oben angeführten Forderungen, sondern auch von allen noch erhaltenen Ueberresten solcher Gebäude wesentlich abwich. Man gelangte von der Hauptseite her in einen grossen Saal, dessen gewölbte Decke von grossen Säulen getragen wurde. An die Hinterseite dieser Säulen schlossen sich Pilaster in kleinerem Maassstabe an, welche, in der halben Höhe der Säulen, eine ringsumlaufende Gallerie trugen. Dieser Saal war die eigentliche Basilika; aus derselben gelangte man erst durch eine besondere Vorhalle zu einem zweiten, kleineren Saal, dem sogenannten Tempel des August, wo sich das Tribunal befand; hier wurde Gericht gehalten im Namen des Kaisers, dem der Bau geweiht war. Es erhellt also, dass Vitruv, statt das Tribunal in die Basilika zu verlegen, es von derselben völlig getrennt und zu einem besondern Saal gemacht hat, damit das Geräusch der Handelsgeschäfte das Gericht nicht stören möge. — In der Zeit Constantins, wo für die emancipirte christliche Religion Tempel nöthig wurden, wusste man, in Ermangelung eigener Erfindungskraft, keine passendere Musterform zu finden als die der Basiliken. Daher wurden die ältesten christlichen Kirchen zu Rom nach demselben Plane gebaut, z. B. *S. Giovanni in Laterano*, die 1823 abgebrannte Kirche *S. Paolo fuori le mura*, die *Santa Maria Maggiore*, *San Clemente*, *San Pietro in Vincoli*, *Santa Sabina* auf dem Aventin, *Sa. Maria* und *San Crisogono* jenseits der Tiber. Ausserdem mochte der Name Basilika (d. h. Königshaus, wofür bei röm. Dichtern auch die entsprechende Benennung „*Regia*" vorkommt) sehr passend erscheinen für ein Haus Gottes, des Königs der Könige, und so kam es, dass diese ursprünglich fremdartige Bezeichnung und Bauanlage auf die christlichen Kirchen überging. Leo Battista Alberti nahm an, dass die altchristliche Basilika ganz und gar ein Nachbild der antiken, somit auch das ihr eigenthümliche Querschiff schon in dieser enthalten sein müsse; indess ist man jetzt ausser Zweifel darüber, dass die altchristliche Basilika manche Neuerung eingeführt hat, und so dürfte es auch beim Querschiff der Fall sein. Allerdings waren die frühsten nach dem antiken Basilikenmuster erbauten Kirchen in nichts Wesentlichem von diesen verschieden; auch deuten darauf die nähern Angaben hin, die wir über einige noch von Constantin erbaute christliche Basiliken besitzen. In der antiken Basilika aber hatte sich eine Architectur des Innern, als solche, noch nicht entfaltet; ihre Formen waren die des Aeussern, auf innere Verhältnisse angewandt, und nur jene Nische des Tribunals mit ihrem halben Kuppelgewölbe bildete einen wirklichen, künstlerisch vollendeten Abschluss des Innern. Schon gegen Ende des 4. Jahrh. bemerken wir an den christlichen Basiliken eine eigenthümliche und bedeutsame Umbildung der ursprünglichen Anlage, die sich nun als ein Product der christlichen Kunstbestrebungen betrachten lässt, da sie den Elementen der antiken Basilika, soweit wir diese kennen, jedenfalls widerspricht. Zwar bleibt der Grundplan, wie es scheint, zunächst derselbe: ein oblonger Raum, der Länge nach durch zwei Säulenstellungen in drei Schiffe getheilt, wovon das mittlere, das Hauptschiff, die grössere Breite hat und durch die Nische des Altars (jetzt Tribune, Apsis oder Apside genannt) abgeschlossen wird. Aber das Mittelschiff ist zugleich nicht blos breiter, sondern auch zu bedeutender Höhe über die Seitenschiffe emporgeführt. Eine so beträchtliche Erhöhung des Mittelschiffs erscheint eben nicht antik; der Druck seiner Seitenwände auf das über die Säulenreihen hinlaufende Gebälk musste die Bedeutung des letztern im technischen und noch weit mehr im ästhetischen Sinne aufheben. Wohl findet man bei einigen christlichen Basiliken ein solches Gebälk über den Säulen, doch lässt sich dieses wohl nur als eine Uebergangsstufe zu dem folgenden betrachten. In der

Regel werden nun die Säulen durch Halbkreisbogen verbunden, welche der Last der von ihnen getragenen Wand lebendig entgegenstreben und im Gegensatze zur Starrheit des antiken Architravs in lebendiger Bewegung das Auge von der einen Säule zur andern hinüberleiten. Damit harmonirt die Anlage der Fenster, welche, den Zwischenräumen zwischen den Säulen entsprechend und im Halbkreisbogen überwölbt, die Wände der Seitenschiffe durchbrechen und ebenso oberhalb an den Mittelschiffwänden angeordnet sind. Die Bedeckung der Räume besteht dabei, wie früher, aus flachem Täfelwerk. Der Hauptraum steigt frei und bedeutungsvoll empor, durch die Altarnische von ähnlicher Erhebung geschlossen; die angewandten Bogenlinien, nach demselben Gesetz gebildet wie die grandiose Schlussform der Altarnische, geben das Gefühl der Verbindung und Gegenseitigkeit, überall den Ausdruck des Lebens, das von der isolirten, lebendig gegliederten Säule sich losreissend, auch die Masse zu begeistigen beginnt. Bedeutsamer gestaltet sich noch die Anlage der christlichen Basilika, wenn, wie man dies wenigstens bei den wichtigsten Bauten findet, vor der Altartribune, in der Breite des Gebäudes, oder über dessen Seitenwände hinausreichend, ein Querschiff von der Höhe und Breite des mittleren Langschiffes angeordnet ist. Dadurch erscheint der Raum des Gebäudes, bevor er in der Altarnische sich abschliesst, noch einmal in grossartiger Ausbreitung und hebt somit die erhabene Bedeutung des Sanctuarium entschieden hervor. Auch wird diese eigenthümliche Bedeutung um so bestimmter und wirkungsreicher zugleich dadurch bezeichnet, dass, wo das mittlere Langschiff in das Querschiff mündet, eine grosse Bogenwölbung von der einen Wand zur andern geschlagen ist, welche auf vortretenden kolossalen Säulen ruht und an den Pfeilern, womit die Säulenreihen der Schiffe hier abschliessen, sowie an den Seitenwänden des Querschiffes ihr Widerlager findet. Dieser Bogen heisst der Triumphbogen, welcher aus dem Heidnischen entlehnten Benennung man den Begriff vom Siege Christi über den Tod, den das Mahl des Altars feiert, unterschob. Mehrfach haben die grossen Basiliken, die ein Querschiff aufweisen, statt jener drei Langschiffe deren fünf, so dass sich dem höheren Mittelschiff auf jeder Seite zwei niedrigere Seitenschiffe anreihen. — Die alte Einrichtung einer Basilika ist jetzt am sichersten an S. Clemente in Rom zu ersehen, da diese Kirche den altrömischen Profanbasiliken fast in allen Theilen entspricht. Eine der reinsten Basiliken war auch die nun abgebrannte St. Paulskirche ausserhalb Rom. Bei einer vollständigen Basilika tritt man durch eine kleine offene Thürhalle [Antiportikus] mit zwei Säulen (wie noch heute bei S. Clemente, Sta. Prassede, S. Cosimato in Rom) in den Vorhof [Atrium, Paradisus], welcher mit Hallen umgeben ist und in dessen Mitte ein Brunnen [Cantharus] den Gläubigen Wasser zum Reinigen darbot, bevor sie die Kirche betraten. Hier mussten sich die Büssenden aufhalten, auch diente der Hof zum Beerdigen. Vor der Kirche selbst befindet sich die Vorhalle [Portikus], unter deren Schutz sich die Bettler versammelten; solche Hallen sieht man noch in ihrem alten Zustande bei *S. Lorenzo fuori le mura* und *S. Giorgio in Velabro* zu Rom. Der Schluss des Kirchengebäudes, die halbkreisförmige Tribune, ist seit den frühesten Zeiten gen Osten gerichtet. Das Querschiff gehört späterer Zeit an, und es scheint, dass dasselbe angewandt wurde, um dem heiligen Altarraume (dem Sanctuarium) eine grössere Erhabenheit, Ausdehnung und Sonderung von den Räumen des Volks zu geben; weniger wohl, um die Hauptheile der Kirche dadurch im Grundrisse in der Gestalt eines lateinischen Kreuzes zu zeichnen, denn wirklich ausgebildet erscheint diese Gestalt erst in späterer Folgezeit, als man das Langschiff noch jenseit des Querschiffes fortsetzte und dann erst demselben die Altarnische anfügte. Die innere Bedeckung der altchristlichen Basiliken bestand, wie schon bemerkt, aus nach antiker Weise flach gebildeter Täfelung, denn das offne Sparrwerk, in welches man gegenwärtig so oft bei italienischen Basiliken hineinblickt, gehört überall einem Bau oder einer Restauration aus den Zeiten des spätern Mittelalters an; man benutzte nämlich das dem Anblick von unten freigelassene Balken- und Sparrwerk zur Ausbildung eigenthümlicher Decorationen. Die Vertheilung des innern Kirchenraums enthielt die innere Vorhalle (Narthex, Pronaos) für die Katechumenen und Büssenden, doch fiel dieser Platz nach dem Aufhören der öffentlichen Kirchenbusse weg und gehörte sodann mit zu der Aula (Naos, Templum), dem Raum für die gläubigen Laien. Hier befand sich auch vor dem Altare ein mit Marmorplatten umschränkter und etwas erhöhter Platz für die Sänger (welcher jetzt nur noch in S. Clemente sichtbar ist, da diese Einrichtung seit Mitte des 15. Jahrh. aufhörte) und die Ambonen oder Kanzeln, eine für das Evangelium, die andere für die Episteln, nebst der kleinen Säule für die Osterkerze, aus Marmor mit Sculptur- und Mosaikschmuck gearbeitet, wie man sie noch in S. Clemente, Sta. Maria in Cosmedim und S. Lorenzo bei Rom sieht. Vor der vom Schiff getrennten, mit einer Halbkuppel bedeckten Tribune [Sanctuarium, Presby-

terium, Apsis] steht der Hauptaltar mit einem Tabernakel oder Ciborium (Baldachin auf Säulen), worunter sich nicht selten unterirdische Kapellen [Confessiones] befinden, welche die Gräber von Märtyrern umschliessen und häufig, weil aus älterer Zeit stammend, zur Erbauung der darüber stehenden Kirche Anlass gegeben haben. An der Rückwand der Tribune stand der marmorne Bischofstuhl und ringsum die Sitze für die Presbyter. — Die Giebelseite der Kirche ist über dem Portikus meistentheils mit Fenstern versehn und mit Mosaikbildern geschmückt, doch zieht sich die reichere Verzierung hauptsächlich in das Innere der Kirche, wo man Fussboden aus bunten Steinen, Marmorbekleidungen und Mosaikgemälde auf Goldgrund, vor Allem in der Tribune, sieht. Nur die letztere ist gewölbt; die Schiffe zeigen meist den vom spätern Mittelalter herrührenden „offnen Dachstuhl," wie noch jetzt in Sta. Saba, Sta. Sabina, San Giorgio in Velabro, S. Nereo ed Achilleo in Rom; in S. Miniato a Monti bei Florenz und im Dom zu Messina ist an den Dachstühlen auch die reiche Bemalung erhalten. Die Fenster der Basiliken sind gewölbt, in den frühern Zeiten noch ziemlich gross, gegen das 8. Jahrh. aber sehr klein. An die Basiliken schliessen sich die Sakristeien, Bibliotheken, Triklinien zur Aufnahme der Fremden und die Taufhäuser (Baptisterien), welche häufig abgesondert stehen und fast durchgehends eine runde oder doch achteckige Anlage aufweisen. — Zu weiterer Belehrung empfiehlt sich das Werk: „Die Basiliken des christlichen Roms, aufgenommen von den Architecten J. G. Gutensohn und J. M. Knapp, nach der Zeitfolge geordnet und erklärt, und in ihrem Zusammenhang mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst dargestellt von Christian Karl Josias Bunsen." (50 Kupfertaf. in Fol., Text in 4.) Durch den Bunsenschen Text hat das Werk eine unmittelbare Beziehung auf praktische Fragen der Zeit erhalten, da in demselben die Feststellung von Grundsätzen für die Anwendung der Basiliken und der aus ihnen entstandenen Formen für den protestantischen Kirchenbau versucht ist.

Basilisk, ein Fabelthier, das aus dem Ei, welches ein dreissigjähriger Hahn legte und eine Kröte auf dem Wasser ausbrütete, entstehen sollte. Dies mährchenhafte Gethier wuchs zu furchtbarer Grösse, hatte einen Hahnenkörper, Schnabel und Krallen von blankem Erz, und einen langen Schweif, der wie drei Schlangen gestaltet und dreifach gespitzt erschien. Der blosse Anblick dieses Thiers ward tödtlich, und der Blick des Basilisken machte diesen selbst unverwundbar; nur durch Vorhalten eines Spiegels besiegte man ihn, denn hier über sein Ebenbild erschreckend musste er platzen.

Basilius, der Heilige, wird als Bischof vor einem Feuer vorgestellt. Ein Knecht nämlich, der sich um irdischen Genusses willen dem Teufel verschrieben, bekehrte sich und bat den Heiligen um Rettung. Basilius zwang den Satan zur Rückgabe der Verschreibung und verbrannte diese sofort im Feuer. — Der Kopf dieses Heil. findet sich auf einer zweifarbigen Camee, einem Werke im modernen griechischen Styl, das aus dem 16. Jahrh. stammt und in die Sammlung des Abbate Lelli kam.

Basilius II., byzantinischer Kaiser, ist in einem Miniaturgemälde vorgestellt, welches einem Psalterion des 10. Jahrh. angehört. Es zeigt die Figur des Kaisers zu Fuss, wie er, umgeben von mehreren knieenden Figuren, die himmlische Segnung und die irdischen Huldigungen empfängt. Die griechische Inschrift zu seiner Seite heisst: *Βασιλειος ἐν Χριστῳ πιστος, βασιλευς Ῥωμαιων ὁ νεος.* (Vergl. Agincourt, Mal. Taf. 47, Nr. 4 und 5.)

Basilius Martyr erhält eine Löwin zum Attribut, weil er unter Kaiser Julianus durch eine solche zerrissen ward.

Basis; s. Base.

Basquillen nennt man eine besondere Vorrichtung zum Verschluss der Fensterflügel. Sie ersetzen die sogenannten Vorreiber und bestehen aus einer Stange, die an dem einen Flügel mit Gewinden befestigt ist und beim Herumdrehen mittels Haken in Oehsen greift, die sich am Fensterfutter befinden. Solcher Verschluss ist dauerhafter als der durch Vorreiber, da letztere durch den Gebrauch leicht schlotterig werden. Auch sichert die Basquillenstange, bei angemessener Stärke, den Fensterflügel mehr gegen das Werfen, als selbst in hinreichender Anzahl angebrachte Vorreiber es thun.

Basrelief; s. Relief.

Bassae, bei Phigalia in Arkadien, weist noch in dem Tempel des Apollo Epicurius, der sich in bedeutenden Resten theilweis gut erhalten hat, ein schönes und grossartiges Denkmal hellenischer Architectur auf. Dieser Tempel, von Iktinos um 430 vor Chr. erbaut, ist ein dorischer Peripteros Hypäthros von 6 zu 15 Säulen, 47 zu 125 Fuss. Die Säulenhöhe ist = $5^2/_3$ Durchmesser, die Zwischenweite = $1^2/_3$ Durchmesser, die Gebälkhöhe = etwas über $1^3/_4$ Durchm. Die Formen des Peristyls sind

denen des Zeustempels zu Olympia (der durch Libon erbaut und um 435 vollendet ward) verwandt; auffallend ist die der ionischen Architectur entsprechende weiche Bildung der Sima, als Karniess und mit sculpirtem Blattwerk versehen. Die Einrichtung des Hypäthron ist sehr eigenthümlich; stark vorspringende Wandpfeiler sind nach vorn als ionische Halbsäulen gestaltet, ein gemeinschaftliches Gebälk tragend; die ionischen Formen aber erscheinen sehr frei behandelt, die Kapitäle mehr ornamental als architectonisch, die Basen mehr als Fussgesimse der Pfeiler, doch sehr weich gebildet. Eine freistehende Säule im Grunde des Hypäthron, vor welcher einst das Apollobild stand, hat korinthisches Kapitäl. Die merkwürdigen Reliefs des Frieses über dieser ionischen Architectur sind ziemlich gut erhalten. Die von den attischen Bauten abweichenden Detailformen dieses Tempels scheinen darauf hinzudeuten, dass, obgleich Iktinos den Bau leitete, die Werkmeister in der Ausführung des Einzelnen doch nicht ängstlich gebunden waren. Die Friese über den Pfeilersäulen des Hypäthron, auf der einen Seite Kämpfe zwischen Kentauren und Lapithen, auf der andern Kämpfe zwischen Hellenen und Amazonen vorstellend, sind nach London ins Britische Museum gewandert. Ausgezeichnet durch die grösste Mannigfaltigkeit der Situationen, durch die höchste Kühnheit und Lebendigkeit, durch die geistreichste Charakteristik, zählen sie zu den merkwürdigsten Bildwerken des gesammten Alterthums. Dabei haben sie manches eigenthümlich Hastige und Scharfe, zuweilen selbst manches Gewaltsame in den Bewegungen der Körper und demzufolge im Styl der Gewandung. Die Verhältnisse der Figuren sind etwas kurz. Einzelne Motive der Composition deuten auf unmittelbaren attischen Einfluss, indem sich in ihnen einzelne Scenen von den Sculpturen des sogenannten Theseustempels und des Heiligthums der Nike Apteros, wenn auch mehr oder minder frei, wiederholen. Doch kann jener Einfluss, ebenso wie es an der vom Athener Iktinos entworfnen oder geleiteten Architectur ersichtlich wird, nur auf das Allgemeine der Composition, nicht auf die besondere Ausführung eingewirkt haben. — Die Beschreibung des Tempels, wie er einst war, ist uns im 8. Buche des Pausanias aufbehalten. Das meiste Verdienst um Erforschung der phigalischen Tempelreste hat der Baron O. M. von Stackelberg, in dessen Werke: „Der Apollotempel zu Bassae" die Ruinen auf Taf. 1—5 wiedergegeben sind. Vergl. auch Combe: *Brit. M. IV. pl.* 25—28; Donaldson: *Antiq. of Athens, Supplem. p.* 1. *pl.* 1—10; G. M. Wagner's *Bassirilievi della Grecia* etc.

Bassan vecchio; s. Jacopo da Ponte.

Bassano, Künstlerfamilie, s. unter *da Ponte*.

Bassano, gutgebaute Stadt und Districtshauptort im lombardisch-venetianischen Königreiche, mit 12,000 Bew., liegt an der Brenta und besitzt viele Kirchen und Häuser, die mit Gemälden von Jacopo da Ponte (detto Bassano) und dessen Söhnen geschmückt sind. Die Brücke über die Brenta ward von Palladio erbaut, von Ferracina restaurirt und nach der französischen Zerstörung 1809 im Auftrage der österr. Regierung von Casarotti wiederhergestellt. Bassano, die Stadt der Strohhüte, ist die Vaterstadt des Tyrannen Ezzelin, der Malerfamilie da Ponte und des Stechers Volpato.

Bassareus, häufiger Beiname des Bacchus, nach dem langen (Bassara genannten) Gewande, das der Gott und die Bacchanten trugen und das seinen Namen von den Füchsen hatte, da es die Stelle der früher getragenen Fuchsfelle vertrat.

Bassen, J. B. van, ein Niederländer, blühte als Architecturmaler in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrh. In seinen Stücken ist Optik und Linearperspective genau beobachtet und die Behandlung der Beleuchtung zeugt von grösster Kunst. Seine meisten Sachen sind in England, wo man ihn länger beschäftigte; aber auch in Deutschland ist Bassen nicht so selten, als Dr. Nagler glaubt. Das Berliner Museum besitzt zwei Nummern; die eine, mit Staffage von Frans Franck, zeigt das Innere einer grossen Kirche in späterm italienischen Geschmack, worin eine Prozession gehalten wird, an deren Spitze unter einem Baldachin der Priester mit der Monstranz einhertritt; an einem Seitenaltar, rechts, wird Messe gelesen, an einem andern, links, das Abendmahl ausgetheilt. (Bezeichnet: *J. B. van Bassen* 1624 und *F. Franck figuravit.* Auf Holz 1 F. 8¾ Z. hoch, 2 F. 6½ Z. breit.) Die andere Nr. zeigt einen mit Bildern und Sculpturen reichgeschmückten Saal, wo sich eine kleine Gesellschaft befindet, davon ein Paar ein Menuett tanzt und ein anderes am Esstisch sitzt. (Auf Holz 11 Z. hoch, 1 F. 4 Z. breit.)

Basseport, Madelaine, geb. 1700, übte mit bedeutendem Erfolg die Malerei und Stechkunst und ward nach Claude Aubriet's Tode zur Zeichnerin der Blumen und Pflanzen des botanischen Gartens zu Paris ernannt, wo sie noch 1788 lebte. Sie malte naturhistorische Gegenstände in Deckfarben mit grosser Wahrheit; auch ein Paar

Genrebilder kennt man von ihr, z. B. das Mädchen mit dem Kaninchen, das Bause gestochen hat. Blumen, in 3 Heften, stach J. J. Avril nach ihr. Von ihren eignen Stichen führen wir an: „*St. Fidel de Sigmaringa, Missionaire Capucin martyrisé chez les Grisons l'an* 1622, *P. P. A. Robert* (*de Sery*) *inv. et pinx.* 1730, *gravé par Frederike Madelaine Basseporte, à Paris chez l'Auteur à l'Hotel Saubise*" (ein Blatt von 19 Z. 8 L. Höhe und 10 Z. 8 L. Breite); ferner „Diana und Endymion," nach *le Sueur* in grünlichem Clairobscur ausgeführt.

Bassus, Junius, war ein vornehmer Römer von der Familie *Anicia*, der in der ersten Hälfte des 4. Jahrh. nach Chr. lebte und zum Christenthume bekehrt ward. Er starb zur Zeit des Papstes Liberius, unter den Consuln Eusebius und Hypatius. Sein Sarkophag, eins der merkwürdigsten Ueberbleibsel ältester christlicher Kunst, ward in den Katakomben des Vatican aufgefunden und wird in den Grotten unter der Peterskirche aufbewahrt. Derselbe hat 11¼ Palmen Länge, 6 P. Breite und 5⅔ P. Höhe. Man kennt genau die Jahrzahl 359 als Datum dieses Denkmals. Seine Vorderseite ist mit Basreliefs geschmückt, darstellend Adam und Eva, den Einzug in Jerusalem, Daniel in der Löwengrube, das Opfer des Abraham und andre Momente des alten und neuen Testaments. Die Inschrift, in einer einzigen Linie befindlich, lautet: *IVN. BASSVS V. C. QVI VIXIT ANNIS XLII. MEN. II. IN. IPSA. PRAEFECTVRA. VRBI. NEOFITUS. IIT. AD. DEUM. VIII. KAL. SEPT. EVSEBIO ET YPATIO COSS.* Auf der linken Seite des Sarkophags sieht man zwei Reliefs, welche den Sommer und Winter (charakterisirt durch die in diesen Jahrzeiten üblichen Arbeiten) vorstellen; früher sah man sechs Kinder an der Stelle der fünf, die man jetzt sieht, was seinen Grund darin hat, dass dies Denkmal gegenwärtig eines Theils in die Mauer eingefügt ist. Die rechte Seite führt in ihren zwei Reliefs den Frühling und Herbst vor. (S. Bottari: *Roma sotterranea.*) Auch von einem andern Angehörigen der Familie Anicia hat sich der Sarkophag erhalten; der des 395 gestorbnen Probus, gefunden in der kleinen Kirche oder dem Mausoleum, welches von seiner Gemahlin Proba hinter der Altarnische der alten Basilika von St. Peter errichtet wurde. Nachdem dieser Sarkophag zum Taufstein in der Kapelle des heil. Thomas in dieser Basilika gedient hatte, wurde er in die erste Kapelle zur Linken vom Eintritt gebracht, nachher nach der Kapelle *della madre di pietà* zur Rechten, wo er sich noch befindet. Seine Länge beträgt 10½ Palmen, bei einer Breite von 3¾ und einer Höhe von 9 Palmen. Auf der Vorderseite dieser Urne sind zwei Apostelfiguren ausgehauen, und in den dreieckigen Feldern, welche die Bögen des Sarkophags scheiden, sieht man Vögel. (Vergl. Bottari: *Roma sott. tom. I. pag.* 55.) War damals in der röm. Kunst sogar das Vermögen verschwunden, eine Gestalt sich wirklich in Verhältniss und Bewegung zu denken, wie die Reliefs am Bogen des Constantin zeigen, so erhob sich die gesunkene Kraft nur im Dienste des Christenthums etwas, wie man an der Statue des guten Hirten und an jenen Graburnen im Vatican, namentlich am Sarkophage des Bassus, wahrnimmt.

Bastard, Graf August de, gest. zu Paris 1844, hat sich als Herausgeber der „*Peintures et Ornements des Manuscrits classés dans l'ordre chronologique pour servir à l'histoire des arts du dessin depuis le IVe siècle de l'ère chrétienne jusqu' à la fin du XVIe,*" ein bedeutendes Verdienst um eine wichtige Partie der mittelalterlichen Kunstgeschichte erworben. Dieses der Miniaturmalerei des Mittelalters gewidmete Werk besteht aus einer wissenschaftlich angeordneten und mit Kritik ausgewählten Reihe von bildlichen Darstellungen, welche die Kunstwerke verschiedner Völker und Zeiten gedachter Epoche getreu vergegenwärtigen. Nicht nur sind die einzelnen Darstellungen überall den wichtigsten Denkmälern entnommen; nicht nur spricht sich an ihnen bestimmt das Allgemeine des historischen Entwicklungsganges aus; auch die feinsten volksthümlichen Unterschiede treten in ihnen, der gewählten Anordnung gemäss, dem Auge des Beschauers entgegen, und grade diesen Punkt mit grosser Schärfe und Bestimmtheit verfolgt und klar gemacht zu haben, ist eins der vorzüglichsten und eigensten Verdienste des Herausgebers. Wir sehen in diesen Blättern wie in einem Spiegel die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der verschiednen Völker, welche die neuere Geschichte Europa's gegründet haben; die Weise, wie sie die Erscheinungen des Lebens aufgefasst und sich zu eigen gemacht haben, die besondre Richtung ihres Gefühles und ihrer Gedanken, tritt uns hier lebendig und körperlich entgegen. Neben dem bedeutsamen Verharren der byzantinischen Kunst an entschieden antiker Darstellungsweise (vornehmlich bis zum 13. Jahrh.), machen sich die Eigenthümlichkeiten der angelsächsischen, der französischen, der deutschen, der italienischen Kunst u. s. w. aufs Entschiedenste bemerklich. Graf Bastard hat sich rein auf das Feld der Handschriftbilder beschränkt, und dieses Feld ist für alle frühern Zeiten des Mittelalters bedeutend wichtiger als das der Tafel- und

Wandgemälde; denn nicht nur sind die Darstellungen, die sich auf Pergament vorfinden, ungleich mannichfaltiger; nicht nur sind ihrer, wenn auch an vielen einzelnen Orten zerstreut, ungleich mehre erhalten; auch an sich sind die bildlichen Darstellungen der Manuscripte durchweg, bis auf die seltensten Ausnahmen, rein und unverfälscht und ohne diejenigen spätern Ausbesserungen, die den ursprünglichen Charakter bei jenen grössern Werken nur zu häufig verändert haben, auf unsre Zeit gekommen. Auch ist das verschiedne Alter der Miniaturen und das Lokal, dem sie angehören, theils durch die in ihnen häufig vorhandnen geschichtlichen Urkunden, theils durch mannigfache Nebenumstände mehr oder minder genau bestimmbar, während dies bei den grösseren Werken der Malerei in der Regel seine besondern Schwierigkeiten hat. Graf B. hat das reiche Material, das sich ihm zunächst in Frankreich selbst darbot, mit umfassender Auswahl benutzt; nicht blos die unendlich reiche Pariser Bibliothek, sondern auch die Bibliotheken der Provinzen, in denen zum Theil die seltensten und kaum weiter gekannten Schätze vorhanden sind. 1841 machte er eine Reise durch Deutschland und Russland, um die Auswahl auf noch ausgedehnterem Felde zu betreiben. So brachte er Alles zusammen, was zu einem grossen Geschichtsbilde der künstlerischen Entwicklung des Mittelalters und der ganzen Typik desselben in allen andern culturlichen (sittlichen, politischen und religiösen) Beziehungen dienen konnte. Gewährt sein Werk den Eindruck einer Gemäldegallerie, die mit strengster wissenschaftlicher Kritik angeordnet ist und in der sich keine Lücke findet, so fehlt auch der tüchtige Cicerone nicht, indem sich Graf B. mit namhaften Gelehrten zu einem „erläuternden Text" verband, um ein umfassendes Compendium der Kunstalterthümer des Mittelalters zu geben. Was nun aber dem Bastard'schen Unternehmen den ausserordentlichen Vorsprung vor andern der Art verleiht, welche solche Bildwerke uns vorzuführen suchten, ist der Umstand, dass erst die von Bastard angewandten Mittel geeignet sind, die jedesmalige besondre Eigenthümlichkeit, die scheinbar kleinen und doch oft so wichtigen Unterschiede der Färbung, Modellirung und Linienführung in den Originalen wiederzugeben, so dass die Nachbildungen als wirkliche Facsimile's erscheinen. Die Blätter sind vorerst lithographirt; wo in den Originalen eine Federzeichnung zu Grunde liegt, besteht die Lithographie aus ähnlich scharfen Strichen, sonst sind es zumeist nur schwach angedeutete Umrisse, ähnlich einer Bleistiftzeichnung. Darüber nun ist mit freier Hand die Malerei ausgeführt, welche durchaus, sowohl der Farbenwahl als der gesammten Behandlung nach, in den verschiednen Arten der Vergoldung und in allem sonstigen Schmucke, die Eigenthümlichkeit der Originale wiederholt. Man hat so die genauesten Facsimile's erhalten, die den vollkommensten Eindruck der Originale gewähren, und die alten Meister, welche die letztern fertigten, scheinen in ihnen aufs Neue lebendig zu sein. Es mussten die Künstler zur Anfertigung solcher Kopien auf ganz eigne Weise herangebildet werden, und welche Sorgfalt bei der Herstellung jedes einzelnen Blattes, bei der Behandlung der so häufig wechselnden und oft so kostbaren Materialien nöthig war, ergiebt sich aus der Beschauung dieser Meistercopien von selbst. Graf Bastard konnte ein solches Werk nur durch die Gründung eines ganz eigenthümlichen Instituts möglich machen. Bei solcher Anlage musste der Preis des Werks über alle hergebrachten Verhältnisse hinausgehen, so dass nur sehr reiche Privatpersonen und reich dotirte öffentliche Institute dasselbe erwerben können. Die französische Regierung wies zur Förderung des Werks eine entsprechende Summe an. Bis 1841 waren 11 Lieferungen erschienen; wieviel noch bis 1844, wo leider des Grafen Tod eintrat, herausgekommen sind, ist uns unbekannt. (S. den Bericht Franz Kugler's im Kunstblatt 1841, Nr. 20).

Bataillenmalerei; s. Schlachtenmalerei.

Batalha, ein 12 Meilen von Lissabon gelegenes Dorf, in der Provinz Estremadura, ist berühmt durch das Dominikanerkloster *Santa Maria da Vittoria*, welches König Juan I. von Portugal zum Andenken des Siegs über König Juan I. von Kastilien bei Algibarotte, am 14. Aug. 1385, stiftete. Dasselbe wurde von dem Irländer Hacket erbaut (vergl. S.-Luiz: *Mem. histor. sobre as obras do real monasterio de S.-Maria da Vitt.*, Lissabon 1827) und gehört zu den prachtvollsten Gebäuden Europa's; es ist ganz im sogen. gothischen Style, und in der Kirche des Klosters tritt uns die edelste und regelmässigste Ausbildung des germanischen Bausystems, die man auf der gesammten pyrenäischen Halbinsel finden kann, entgegen. Hier entwickelt sich in dem Innern, den besten deutsch-gothischen Bauten wenigstens nahestehend, ein vorzüglich reines System, und auch das Aeussre ist, obgleich entschieden nach dem südlichen Gesetz der Horizontallinie, durchaus klar und harmonisch gebildet; besonders die auch an spanischen Kirchen vorkommende Einrichtung, dass die Dachlinien völlig flach geführt sind und somit die Giebel fehlen, dass aber statt dessen das

System der von den Streben des Seitenschiffes gegen das Mittelschiff hinübergeschlagnen Strebebögen als ein wesentliches Element in die Formen der Façade eintritt, erscheint hier in angemessenster Ausbildung. Nur in Einzelheiten machen sich willkürlichere Motive bemerklich, die auf einen gewissen arabischen Einfluss zu deuten scheinen. Das Mausoleum des Königs Juan I., ein besondrer Bau zur Seite der Kirche, ist ziemlich in denselben Formen ausgeführt. Hingegen zeigt das unvollendete Mausoleum des Königs Emanuel aus dem Beginne des 16. Jahrh., welches sich als ein mächtiges Oktogon hinter dem Chor der Kirche erhebt, eine fantastische Verbindung entartet germanischer und arabischer Formen, zugleich aber, bei der Schwere der Massen, mancherlei eigenthümlich zierliches Detail. — Plan und Aufriss der Kirche von Batalha findet man in John Murphy's „Grundsätzen und Regeln der gothischen Bauart", wovon J. D. W. E. Engelhard eine deutsche Ausgabe zu Darmstadt herausgab.

Bath, am schiffbaren Avon, in Sommersetshire, eine der schönsten und reizendst gelegnen Städte Südenglands. Der heissen Quelle wegen wurde Bath schon von den Römern zum Badort gemacht, und von den prachtvollen Badehäusern, die zu den frühesten in Britannien von ihnen errichteten öffentlichen Gebäuden zählten, finden sich noch heut Ueberreste in Menge vor; auch sieht man sorgfältig erhaltene Säulenbruchstücke eines prachtvollen Minerventempels, dessen ehemalige Grundfläche jetzt zu einem grossen, 85 Fuss langen und 46 Fuss breiten Pumpzimmer dient. Die Römer nannten Bath *Aquae salis*, auch *Fontes calidi*, die Britannier *Caer Badun*, die Sachsen *Hat Bathun* und *Accamannum* oder die Stadt der Kranken. Bath blieb durch alle Zeiten als Bad berühmt; neue Versammlungssäle für die Badgäste wurden 1750 erbaut und 1771 mit einem ausgezeichnet schönen Tanzsaale, 106 Fuss lang, 42 Fuss breit und ebenso hoch, sowie mit einem 70 Fuss hohen und einem dritten achteckigen, 48 Fuss im Durchmesser haltenden Saale vermehrt. Die Häuser der Stadt sind durchgängig von schönem, in der Nähe gebrochnem weissen Marmor erbaut. Die Kathedrale, wegen ihrer breiten Verhältnisse und weiten Fenster die Laterne von England genannt, wurde 1495 im Bad begonnen und stellt sich als eins der herrlichsten Werke Old-Englands im reinen germanischen Styl heraus. Sie entwickelt einen glänzenden Reichthum an Sculpturen und Ornamenten. Unter den übrigen öffentlichen Gebäuden zeichnen sich aus das Rathhaus, die Markthalle, das Krankenhaus, zwei prachtvolle Reitbahnen, die 1805 eröffnete geräumige Schaubühne (Englands erstes Provinzialtheater) und unter den öffentlichen Plätzen der Königinplatz, der Cirkus, der Halbmond und Paradeplatz. Die Beckford'sche Gemäldesammlung zu Bath enthält manches ausgezeichnete Stück; wir nennen nur: Raffaels heilige Katharina von Alexandria, welche in vorwiegend florentinischer Auffassungsweise erscheint; nach Raffael ein schönes kleines Bild mit der Anbetung der Weisen; von Fra Filippo Lippi die herrliche Anbetung der drei Könige mit vielen kleinen Figuren; von Garofalo eine heilige Familie von Gottvater und vielen Engeln umgeben; eine Anbetung aus der Schule der Eyk's; schöne Werke des Ostade von Lübeck, des Ruisdael und Jan van Steen, von Mazzolino, Lorrain und Poussin; ausser den Bildern auch einige kunstvolle Gefässe.

Bathykles, einer der ältesten Bildhauer, von denen die Geschichte spricht, war aus Magnesia am Mäander, kam mit einer Anzahl seiner Landsleute in den Peloponnes und arbeitete zu Amyklae den Thron des amykläischen Apollo. Thiersch nimmt man, dass er den Thron aus der Beute des zweiten messenischen Kriegs verfertigt habe. Es war ein weitschichtiges Werk mit vielen Reliefbildern, und mit freien Figuren, die den Thron stützten. Immitten des Throns war ein altes riesiges Standbild des Gottes von Erz aufgestellt, von fast säulenartigem Ansehen. Vergl. Pausanias III, 18, 9.

Bathyllus, Liebling des Anakreon, dessen Lieder den schönen Knaben verherrlichen. Auf der Insel Samos ward diesem, wo er geboren war, eine Statue errichtet. Dieselbe zeigte das Grübchen im Kinn, das Varro einen Eindruck von Cupido's Fingerlein nennt und welches auch bei der berühmten Venus in der florentiner Gallerie vorkommt.

Bathyllus und **Pylades**. — Bathyllus, aus Alexandrien gebürtig, ein Freigelassner und Günstling des Maecenas in Rom, war der Erfinder einer eignen Art pantomimischer Vorstellungen und wurde durch seine ausserordentlichen Leistungen auf dem Theater ein Liebling der Römer. Einen Kunstrivalen fand er an dem Cilicier Pylades, der darum fast stets mit Bathyllus zusammengenannt wird. Während Pylades nur im Gebiete des Tragischen und Pathetischen glänzte, excellirte Bathyll nur im Komischen, und zwar vorzüglich in der Vorstellung des Zarten, Weichen und Weiblichen, daher man ihn *Mollis Bathyllus* hiess. Bathylls Darstellung der von Zeus geliebten Leda war ein Meisterstück seiner bezaubernden Kunst, bei welcher

die Römerinnen von namenlosem Entzücken hingerissen wurden. Ihm stand bei seinen Vorstellungen gewöhnlich der Princeps der Flötner zu Diensten, der ebenfalls sehr beliebt, aber sehr aufgeblasen war. Als dieser einst ein Bein gebrochen, vermisste man ihn schmerzlich; bei seinem ersten Wiedererscheinen traf es sich gerade, dass dem Kaiser zugerufen wurde: *„Laetare incolumis Roma salvo Principe!“* welche Worte der Flötist sofort auf sich bezog und dadurch ein grosses Gelächter hervorrief. Was den Pylades betrifft, der nicht mit den gleichnamigen spätern Pantomimen unter Pertinax und den folgenden Kaisern zu verwechseln ist, so hatte selbst Augustus solchen Wohlgefallen an seiner Kunst, dass Pylades einst im Spielsaale des Kaisers den „rasenden Hercules“ wiederholen musste. Im römischen Theater hatten sich förmliche Bathyll- und Pyladesparteien gebildet, — *tout comme chez nous.* Im Columbarium der Livia an der linken Seite der appischen Strasse sind mehre Alterthümer gefunden worden, die sich auf Bathyll beziehen, worunter eine Graburne und eine ihn vorstellende Statue mit Inschrift. (*Fiocoroni de larv. scen. p.* 8; Grysar im Rhein. Museum II, 1, S. 77.)

Bato, der Fechter. Die Villa Doria-Pamfili, vor dem Thore S. Pancrazio zu Rom, besitzt die Begräbnisssäule, welche den Gladiator Bato, den der Kaiser Caracalla prächtig beerdigen liess, in lebensgrosser Relieffigur aufweist, die zuerst von Fabretti (*Synt. de col. Traj. c.* 8. *p.* 258.) publicirt ward. Dieses hier schlecht gezeichnete und noch schlechter in Holz geschnittne Kunstwerk liess Winckelmann in Kupfer stechen und dabei das, was auf dem Marmor am Kopfe fehlt, nach den Spuren ergänzen. (Winckelmann's Denkmale, Nr. 199.) Die Figur dieses Gladiators ist um die Brust mit einer Binde, über den Lenden mit einem breiten Gürtel und um den Hals mit einer Art von Kette (*torques*), einer gewöhnlichen Belohnung, womit man diese Art Leute zu ehren pflegte, umgeben. Uebrigens hat er nur eine einzige Schiene am linken Bein, und es besteht dieselbe aus einer metallenen Platte, die hinten mit Bändern befestigt ist.

Bato, (griech. Baton) war Wagenlenker des Amphiaraos, mit dem er von der Erde verschlungen und dann als Heros verehrt ward. In Delphi stand seine Bildsäule; auch war er auf der Lade des Kypselos abgebildet. (Pausanias X, 10, 2; V, 17, 3.)

Batoni; s. Battoni.

Batrachus und **Sauras** waren Bildhauer und Architecten aus Lakonien, die zu Pompejus Zeit in Rom die Tempel des Jupiter und der Juno, welche später von den Hallen der Octavia umschlossen wurden, erbauten. Plinius sagt, sie seien so reich gewesen, dass sie die Tempel auf eigne Kosten herstellten; als ihnen aber der Wunsch, in einer Inschrift ihre Namen darauf setzen zu dürfen, abgeschlagen worden, hätten sie die Embleme ihrer Namen, Frosch und Eidechse, an den Windungen der Säulen angebracht. An den Convoluten einer ionischen Säule in der Basilika *San Lorenzo fuori le mura* fand Winckelmann diese beiden Thierchen abgebildet; da nun die Arbeit dieses Kapitäls äusserst schön ist und überhaupt die Säulen an den altchristlichen Basiliken Roms sämmtlich von ältern Gebäuden hergenommen sind, so dürfte (wie Fr. Thiersch in seinen „Epochen der bild. Kunst“ S. 301 mit Recht gegen Winckelmann und Fra annimmt) die Herkunft dieser Säule von jenen Göttertempeln kaum sich bezweifeln lassen, selbst wenn auch einst die wie Monogramme erscheinenden Thierzeichen erst die Sage von also genannten Künstlern hervorgerufen haben könnten.

Battaglie, delle, Beiname von M. A. Cerquozzi und Francesco Monti. Jenen nannte man Michelangelo delle Battaglie, diesen il Brescianino delle Battaglie.

Battem (oder Battum), Gerhard van, gest. um 1690, lebte zu Amsterdam und errang als Landschafter einen bedeutenden Namen. Man hat perspektivische Aussichten, gebirgige Landstriche, die mit Hirten, Reisenden und Räubern staffirt sind, sowie Winterstücke von ihm. Sein Zeit- und Stadtgenosse war Snellinks; er unterscheidet sich von diesem durch keckere und breitere Malart, zugleich auch durch trocknern und kältern Ton. Höher als seine Gemälde werden indess seine Zeichnungen geschätzt, die meist mit Deckfarben meisterhaft behandelt sind.

Batton, ein von Plinius genannter Bildgiesser, schuf Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde. Zwei seiner Gusswerke, ein Apoll und eine Juno, standen zu Rom im Concordientempel.

Battoni (oder Batoni), Pompeo Girolamo, geb. zu Lucca 1708, kam in seiner Jugend nach Rom und studirte den Raffael. Er hatte entschiednes Talent für die Porträtmalerei, leistete aber auch im historischen Fache Vorzüglichss. Er starb zu Rom 1787. Das Berliner Museum hat von ihm den „Gott Hymen, Amor und Psyche vermählend“; rechts sieht man Venus, welche, auf ihrem mit Tauben bespannten Himmelswagen thronend, ihren Beifall zu erkennen gibt; links der auf einer Wolke

entschwebende Zephyr; Hintergrund Architectur und ein Vorhang. Auf Leinw. 2 F. 8¼ Z. hoch, 3 F. 9¾ Z. breit. Ein andres Bild, dessen jetziger Besitzer uns unbekannt ist, stellt die Heiligung des Märtyrers Laurentius dar. Dieser kniet in festlich-kirchlicher Kleidung auf dem Roste, auf dem er verbrannt wurde, und blickt, die Hand betheuernd aufs Herz gelegt, sich gern opfernd, in den offnen Himmel, in welchem ihn die engelumgebne Dreifaltigkeit erwartet; ein Engel schwebt vor ihm und reicht ihm die Siegespalme; unten sieht man etliche Kriegsknechte. Dies treffliche Bild, in welchem viel Zartheit der Empfindung und malerische Bewegung herrscht, misst 2 Fuss Höhe und in der Breite 1 Fuss 6 Z. — Ein Gemälde Battoni's findet sich in einem Briefe Winckelmann's an Muzel-Stosch nach London (datirt: Rom 3. Jan. 1761) interessant beurtheilt; dasselbe — so lautet die Briefstelle — „stellt den Hektor vor, wie er zum Letztenmal aus Troja geht, von Andromache Abschied nehmend, die ihn zurückhalten will und ihn bei ihrer ehelichen Liebe und bei der Liebe ihres einzigen Sohnes, welchen die Amme hält, bittet, sein Leben nicht zu wagen; das Kind, erschreckt über den Federbusch auf seinem Helme, wirft sich in die Arme der Amme zurück. Das Gute dieses Gemäldes besteht allein im Kolorit, welches das Fröhliche, das Scheinende der Schule von Rubens hat; aber es hat nicht den männlichen Ton des Raffael, des Titian und ihrer Schule; aber es wird alle Unwissenden einnehmen. Die Zeichnung ist nicht fehlerhaft, aber es fehlt den Figuren der homerische Geist, und es scheint, der Maler habe sich den Vorwurf seines Bildes von einem jungen Franzosen der Akademie aus dem Gröbsten sagen lassen, und sich mit solchen Begriffen an seine Staffelei gesetzt. Die Handlung der Figuren ist übertrieben: Andromache ist ausgelassen wie eine Furie; Hektor macht einen Pas wie ein Schüler von Marcel, dem Lehrer der Modegrazie zu Paris, und die Ideen der Köpfe sind unedel. Andromache ist hundert gemeinen Gesichtern, nicht in Rom und Florenz, sondern jenseit der Alpen, ähnlich. Hektor, der ein junger Prinz war, ist als ein Soldat aus dem 30jährigen Kriege hager und abgefallen vorgestellt. Die Architektur im Grunde ist in Absicht der Zeit ganz und gar nicht verstanden. Wollen Sie mit dieser Kritik hervorrücken, so verschweigen Sie meinen Namen, denn Battoni will mein Freund sein, und er ist ein ehrlicher Mann." — Nach Battoni hat Bause 1780 eine Magdalena gestochen, die sich in der Dresdner Gallerie findet. Das Gemälde, auf Leinw. 6 F. 7 Z. breit, 4 F. 3 Z. hoch, stellt die Büsserin in einer Felsenhöhle liegend und lebensgross vor; sie liest in einem grossen Buche, ihre Hände sind gefaltet, ihr langes Haar wallt über die entblösste Brust herab, und ein blaues Gewand deckt den übrigen Theil ihres Leibes. Lithographirt ist dies Bild im 17. Heft des Hanfstängelschen Werks: „Die vorz. Gem. der k. Gall. in Dresden."

Battum, s. Battem.

Battus (klass. Myth.), hiess jener alte Hirt, der die Rosse des Neleus hütend es zufällig bemerkte, wie Merkur die dem Delischen Apoll gestohlenen Rinder von dannen trieb. Merkur versicherte sich der Verschwiegenheit des greisen Hirten, indem er ihm eine Kuh schenkte; der Hirt aber gelobte, auf ein Schieferfelsstück zeigend: „eher werde dieses den Raub ansagen, als seine Zunge es thäte." Doch traute der Gott der Diebe dem nicht, sondern kehrte bald in andrer Gestalt zurück, und frug den Hirten, ob er hier auf dem Abweg habe Rinder vorbeitreiben sehen? Zugleich versprach der fremdgestaltete Gott nicht nur eine Kuh, sondern noch einen Stier dazu, wenn Battus ihm nichts verhehle. Durch das Versprechen verlockt deutet jetzt Battus zum Berg hin und spricht: dort hinter der Ecke werden sie sein! Da nimmt Merkur seine frühere Stimme an und sagt hohnlachend zu ihm: Treuloser, also mich verräthst du mir selbst? Und sofort verwandelt ihn der Gott in den schwarzen Probierstein, aus welchem der Fels bestand, bei dem der falsche Hirt seinen Eid geschworen.

Battus, Gründer des alten Kyrene, der berühmten griech. Kolonie in Lybien. Er regierte dort 40 Jahre, bis 599 vor Chr., als ein frommer und milder Herrscher. Nach seinem Tode erwiesen ihm die Cyrenaiker göttliche Verehrung und setzten sein Bild auf die Münzen der Stadt. Der Kopf auf diesen Münzen kündigt einen vollkommnen Heroen an; durch einen einzigen Blick zärtlicher Lust könnte er einen Bachus, und durch einen Zug von göttlicher Grossheit einen Apollo vorstellen.

Batzen. Diese Münzstücke, von Silber und von der Grösse eines sächs. alten Groschen, kamen zu Ende des 15. Jahrh. in Bern auf und erhielten das Wappen des Cantons mit dem Bären oder Bätzen, wonach sie benannt wurden.

Bauaccord; s. unter Bauanschlag.

Bauakademie; s. Bauschule.

Bauanschlag nennt man die vorherige Kostenbestimmung eines Baues im Allgemeinen. Es gehört dazu die genaue Angabe der Anzahl, Form und Maase der Baumaterialien, bei Metallen auch der Gewichte, die jeder beim Baue beschäftigte Handwerker zu seiner Arbeit bedarf, ebenso die Angabe der Preise und des Fuhrlohnes der Materialien. Der Arbeitslohn ist von den Materialien getrennt, am besten in folgender Ordnung anzugeben: Erdarbeit nach Kubikmaas; Mauerarbeit nach Kubik- und Quadratmaas; ebenso die Steinmetzarbeit; Zimmerarbeit nach laufendem Fuss für das Bauholz, nach Quadratmaas für Bretarbeit; Dachdeckerarbeit nach Quadratmaas, ebenso Lehmarbeit, auch die Tischlerarbeit; Schlosser- und Schmiedearbeit nach Stück und Gewicht, Klempner- und Kupferschmiedsarbeit nach laufendem Fuss und Quadratmaas; Glaser- und Oefnerarbeit nach Stück; Gypser- und Stuccaturarbeit nach Quadratmaas und laufendem Fuss; Hausmalerarbeit nach Quadratmaas, ebenso Steinsetzerarbeit. Die Preisbestimmung der Materialien, des Arbeitslohnes etc. nennt man Bautaxe. Unter der Rubrik unvoraussichtlicher Kosten fällt Alles, was im Vorigen nicht mitbegriffen ist; so die Anfertigung der Haupt- und Detailzeichnungen, die nöthigen Hebemaschinen, Wegschaffung des Abraums, Trinkgelder, besondre Tagelöhne, Wächter- und Aufseherlohn u. s. w. Beim Hochbau rechnet man dafür 5 Procent, beim Strassen-, Brücken- und Wasserbau aber 5—10 Procent. Zuletzt fertigt man eine Wiederholung der Kosten der Materialien, des Fuhr- und Arbeitslohnes sowie der unvoraussichtlichen Ausgaben an, worauf man nun aus der Summe den Gesammtkostenbetrag des ganzen Baues ersieht. Dem Bauanschlage ist eine ausführliche Baubeschreibung hinzuzufügen, welche die im Baurisse angegebenen Holz-, Stein- und Eisenconstructionen erläutert und diese selbst erklärt, mit Angabe der Gründe, warum die Constructionen grade so und nicht anders gemacht werden, und mit Berechnung der letztern nach ihrer Festigkeit. Ein solcher Bauanschlag dient dann zur Grundlage für einen Bauaccord (Baucontract) über das Ganze, oder für die Arbeiten und Materialien jedes einzelnen Bauhandwerkers insbesondere, indem in einem Bauaccorde dieselben nach ihrer Anzahl, Grösse und Form, wie sie im Bauanschlage angegeben sind, mit der erforderlichen gegenseitigen Verpflichtungen der Accordirenden (hinsichtlich der Termine der Fertigung, der Preise der Materialien und Arbeitslöhne, der Arbeiterzahl und des Arbeiterverhaltens, der Solidität der Arbeit, der Zahlungstermine u. s. w.) aufgesetzt werden. Der Baumeister hat bei Ausfertigung des Kostenanschlags zu bedenken, dass sein angegebner Kostenbetrag auf voller Wahrscheinlichkeit stehen muss und nie ein zu niedriger sein darf.

Bauch. Im Bauwesen nennt man so den hervortretenden Theil einer Mauer, welcher entsteht, wenn dieselbe vor Alter oder in Folge fehlerhafter Construction an einer Stelle ausbaucht. Ebenso benennt man damit die absichtlich in Bauchform gefertigten, also mit krummer Linie hervortretenden Bautheile, daher auch alles, was nach solcher Linie ist, bauchig heist.

Bauchung bei Säulen, gleichbedeutend mit Schwellung (Entasis).

Baucis, hiess jene phrygische Frau, in deren Hütte Jupiter und Merkur gastlich aufgenommen und bewirthet wurden, daher sie und ihr Mann Philemon von den Göttern bei einer die ganze Umgegend vernichtenden Wasserflut gerettet, und zu Priestern eines Tempels bestellt, auch ihr Wunsch, gemeinschaftlich zu sterben, durch gleichzeitige Verwandlung in Bäume gewährt wurde. Vergl. Ovid's Metamorphosen B. VIII, V. 620 ff. In angenehmen Reimen ist die Mythe von Philemon und Baucis durch Friedrich v. Hagedorn behandelt worden.

Baucorporationen des Mittelalters; s. Bauhütten.

Bauer, Ferdinand, der grösste Kolorist und Stecher im Pflanzenfache den die neuere Zeit aufweist, stand 1795 im Dienste der Königin von England und copirte die seltenen Gewächse im Garten zu Kew. Das betreffende Werk führt den Titel: *W. T. Aitons delineations of exotic plants cultivated at Kew, drawn by F. Bauer.* 1806 stach er die Zeichnungen zur griech. Flora von Sowerby. Sein Hauptwerk bleibt aber der artistische Theil der *Description of the genus Pinus by Lambert* (*London* 1803), wo er die verschiednen Fichtenarten und die mannigfachsten Umwandlungen ihrer Aeste, Zweige, Knospen, Blüten und Früchte in bezaubernd schönen Blättern dargestellt hat. Bauer starb um 1819.

Bauer, Hans, gebürtig von Ochsenfurt, erbaute mit Konrad Heinzelmann von Ulm 1459—1477 das Chor der Lorenzkirche zu Nürnberg, und zwar nach dem Plane des Meisters Konrad Roritzer von Ulm.

Bauern-Breughel; s. Pieter Brueghel.

Bauern, heilige. Als Bauer wird der heil. Albertus von Ogna bei Bergamo vorgestellt, welcher einen Stein mit der Sense durchmähte. Im Bauernkleide erscheint

auch St. Guido von Anderlecht, sowie der heil. Isidor, welchem Engel das Feld hinter ihm mit weissen Stieren bearbeiteten. Als Bauernknabe ist der heilige Werner vorzustellen; derselbe ward von den Juden in Oberwesel zu Tode gemartert, worauf er, da seine Leiche Wunderzeichen gegeben haben sollte, unter die Heiligen versetzt ward.

Baug, eine kleine Stadt in Ostindien, in deren Nähe sich eine Gruppe von Grottentempeln befindet. Es sind vier Felsentempel mit mehren Seitengemächern; sie gehören dem buddhistischen Cultus an, wenigstens zeigen die Bildwerke keine Spuren der brahmanischen Mythe, keine ihrer vielgliedrigen Idole. Architectonisch auffallend sind hier die runden Stämme, die starken Rundsäulen, welche die Hauptgrotte aufweist und die sonst nirgends in der indischen Felsenarchitectur vorkommen. Vergl. Cap. Dangerfield's Beschreibung in den *Transactions of the lit. society of Bombay, Vol. II.* S. 199.

Baugniet, C., ein belgischer Zeichner und Lithograph, publicirte neuerdings zu Brüssel das Werk: *Les artistes contemporains. Portraits lithographiés d'après nature par C. B.* Unter diesen Künstlerbildnissen finden sich z. B. die Porträts von Paul Delaroche, Louis Gallait und Hippolyte Sebron; Kniestücke mit passenden Umgebungen, begleitet von Notizen über das Leben und die Werke der Künstler.

Baugrund, der genug Festigkeit besitzende Boden, auf welchem ein Bauwerk aufführbar ist.

Bauhof, ein Platz, wo man die Materialien zu Bauten vorbereitet und vorräthig hält.

Bauholz nennt man die Hölzer, die zu Bauten benutzt werden, wozu nur die stärksten und dabei gesundesten Waldhölzer verwendbar sind. Man theilt das Bauholz ein 1) in starkes B., welches 40—48 Fuss lang, am Zopfe 10—12 Zoll stark, und am meisten ausgewachsen ist. Man thut sehr wohl, auch Hölzer von geringern Dimensionen aus „starkem Bauholz" zu schneiden, wobei man jedoch die Disposition treffen muss, dass aus einer Stärke zwei, vier oder mehre nutzbare Bauhölzer gewonnen werden. 2) Das Mittelbauholz, welches 36—40 Fuss lang, und am Zopfe 7—8 Zoll stark ist. Gesunde Kienbäume erhalten diese Dimension gewöhnlich nach achtzig Jahren. Bei nicht sehr bedeutend tiefen Gebäuden kann das Mittelbauholz zu Balken verwendet werden, mehr aber findet es Anwendung zu Stielen, Sparren, Schwellen u. s. w. 3) Das kleine Bauholz, welches 30 — 36 Fuss lang und am Zopfe 5—6 Zoll stark ist. Es wird nur in Ermanglung des starken Bauholzes verwendet, da die genannten Dimensionen den im besten Wachsthum stehenden jungen Bäumen eigen sind. 4) Bohlstämme. 5) Lattstämme. 6) Schwamm- oder rindschälige Bäume. — Das „starke Bauholz" theilt man wieder ein: in Ganzholz, Halbholz und Kreuzholz; das „Mittelbauholz" in Ganz- und Halbholz, während das „kleine Bauholz" nur als Ganzholz Benutzung findet.

Bauhütten hiessen im Mittelalter die anfangs klösterlichen und ganz geistlichen Charakter tragenden, später (als der Steinbau mit Werkstücken aufkam) aus dem Laienstande gebildeten, aber nach Art religiöser Verbrüderungen organisirten Körperschaften deutscher Baukünstler und Bauhandwerker (nach mittelalterlichem Sprachgebrauch Steinmetzen und Maurer), die sich zur Ausführung bedeutender Kirchen- und Klosterbauten verbanden und auch nach Vollendung solcher Bauten an Ort und Stelle in abgeschlossen zunftmässiger Form und Brüderschafts-Ordnung, durch Privilegien geschützt und mit dem wichtigen Vorrecht selbsteigner Gerichtsbarkeit, bestehen blieben, Jahrhunderte lang fortwirkend und im ausschliesslichen Besitz der Wissenschaft und Praxis des deutschen Kirchenbausystems theils an der Vollendung der durch Zeitumstände oft unterbrochnen Riesenbauten arbeitend, theils die Errichtung neuer kirchlicher Bauwerke deutschen Styles am Ort der Hütte oder durch Aussendung ihres Personals (der freien Steinmetzen und freien Maurer) anderwärts fördernd.

Nimmt man die Bauhütte überhaupt nur im Sinne von Baucorporation, so ist sie ein so altes Institut, dass es vielleicht lange vor unserer Zeitrechnung blühte. Wer in Betracht der ungeheuren Bauten der Pharaonen bedenkt, welche Hülfsmittel der Mechanik, der Mathematik und anderer Hülfswissenschaften dabei angewandt werden mussten, welche technischen Vortheile hierzu nöthig waren, welche kluge Vertheilung so ungeheurer physischer Kräfte dies alles voraussetzt, dem wird die Ueberzeugung sich aufdringen, dass alles dies unter Leitung begabter Köpfe, eminenter Talente geschah, dass die ersten Arbeiter in einem Institut, ähnlich unseren Bauhütten, für ihre Kunst herangebildet wurden, dass die Priester, wie bei uns, die leitenden und belehrenden Köpfe waren und ihr Wissen Anderen mittheilten, die

sich wieder in untergeordneten Arbeitern die Tüchtigsten wählten, bis endlich auf der letzten Stufe der gewöhnliche Handlanger stand. Auch die Griechen in der Blüthenzeit ihrer Kunst erkannten die Wirksamkeit solcher Baukorporationen und ihren Einfluss auf die Kunst, ebenso die Römer, deren *collegium fabrorum* (Gesellschaft der Bauleute) unter einem Bauverständigen (dem Aedil) stand. Von 306 unter Constantin dem Grossen bis 407 unter Honorius, des Theodosius Sohn, war die eigentliche Blüthenzeit der *collegia fabrorum;* unter den folgenden Regierungen wirkten die vielen verheerenden Kriege höchst nachtheilig auf eine Kunst, welche vor allen anderen Schutz, ungestörte Ruhe und friedlichen Boden verlangt. Der Genius der Architektur floh vor dem Waffengeräusch und erst unter Karl dem Grossen hörte man seinen Flügelschlag wieder, als Klöster und Stifter entstanden und dort die verscheuchte Kunst Schutz, Ausbildung und reiche Beschäftigung fand. Das Christenthum fand an den rohen, aber kräftigeren Gemüthern der Deutschen einen empfänglichen Stoff, der unter kunstgerechter Behandlung bald Form und Farbe annahm; die alten deutschen Bauhütten bildeten sich, und vornehmlich waren es die Benediktinerklöster, deren Aebte in der Regel selbst Baukünstler waren und ihr Talent den Brüdern, ihren Untergebenen, mitzutheilen wussten; die reichen Stiftungen und Einkünfte dieses Ordens begünstigten die grossartigsten Unternehmungen, und so bildeten sich wahre Kunstvereine heran, wie wir solche nur dem Namen nach aufzuweisen haben; bedeutende Meister der Kunst liessen sich in diese klösterlichen Bauvereine aufnehmen, wo ihnen Kunst und Wissenschaft ihre reichsten Schätze öffneten und wo sie unter den Mönchen nicht selten schon vollendete Künstler antrafen. Eginhard, Karls des Grossen Liebling, Alkuin, Paulus Diaconus, Pisanus und Andere waren damals die ersten Koryphäen der Kunst und wurden von allen deutschen Bauhütten (zu Osnabrück, Fulda, Paderborn u. s. w.), aber auch von den Bauhütten Frankreichs (zu Metz, Lyon, Tours, Orleans u. s. w.) als Meister anerkannt. Alle vom 6ten bis 9ten Jahrh. errichteten Bauhütten jedoch wurden von denen des 9ten bis 11ten Jahrh. in den Benediktinerklöstern zu St. Gallen, Hirschau, Hersfeld, Corvey, Fontany, Laon, Berc, Fleury, Rheims, Weissenburg, Prüm, Mainz, Strassburg, Reichenau, Trier, Köln, Lüttich, Utrecht, Hildesheim, Bremen u. s. w. überstrahlt, denn ein eigner Geist des Wissens wohnte den Benediktinern jener Zeit bei, und wie ihre Klöster wahre Akademien waren, so waren diese Ordensverwandten auch die Stifter der ersten deutschen Hochschulen und vieler anderen Bildungsanstalten. Die Gebildeten aller Stände, die ihre Talente aller Art gehörig ausbilden wollten, wendeten sich an ein Benediktinerkloster; hier fanden sie nicht allein allen möglichen Unterricht, sondern auch jene Ruhe und ungestörte Sicherheit, welche Kunst und Wissenschaften immer verlangen und die kraft der Karolingischen Gesetzgebung den Klöstern verbürgt war. Auch viele Ausländer huldigten deutscher Kunst und deutschem Wissen; so lebte Iso, der gelehrteste Engländer des 9ten Jahrhunderts, im Kloster St. Gallen und war ein Schüler des berühmten Abts Salomon, der den Grundsatz aufstellte: „Wahre Cultur kann nur durch geweckten Kunstsinn erreicht werden; nur dadurch kann die schwerfällige Volksmasse veredelt, der Religion zugeführt und in eine wahre Lebensthätigkeit versetzt werden.“ Solche Aussprüche wirkten gewaltig auf die Menge, und der Erfolg zeigte sich in der immer reicheren Ausschmückung der Kirchen; dabei gingen gerade aus St. Gallen die ausgezeichnetsten Baukünstler, Bildhauer, Maler und Goldschmiede hervor, darunter der berühmte Gerung, von dem noch ein interessanter Bauriss vorhanden ist, den er auf eine fast 4 Fuss lange und 3 Fuss breite Pergamenttafel gezeichnet hat und wovon eine treue, nur um ein Drittel kleinere, auf Stein gezeichnete Copie durch Ferdinand Keller in dem 1844 bei Fr. Schulthess in Zürich erschienenen Werkchen: „Bauriss des Klosters St. Gallen“ mitgetheilt worden ist. Der eigentliche Glücksstern ging über den Bauhütten um Mitte des 10ten Jahrh. auf, nachdem Otto der Grosse im Jahr 955 die Ungarn auf dem Lechfelde so total geschlagen, dass sie das Wiederkommen für immer vergassen. Im 10ten und 11ten Jahrh. wurden die meisten Kirchen und Klöster gebaut und die Frömmigkeit sorgte für die reichste Ausstattung derselben. Eines der ersten Klöster war die weltberühmte Abtei Hirschau in einem der lieblichsten Thäler des Schwarzwaldes, zwischen Calw und dem reizenden Bade Deinach gelegen. Noch blickt die alte Pracht und Grösse aus seinen Ruinen. Auf der höchsten Spitze seiner Berühmtheit stand Hirschau unter Abt Wilhelm dem Heiligen, einem Pfalzgrafen von Scheuern; derselbe ward aus Regensburg vom Kloster St. Emmeran zu dieser Würde berufen. Er war ein vorzüglicher Zeichner und Architekt, wie er denn schon Meister der Bauhütte zu St. Emmeran gewesen. Er begründete nun eine Hirschauer Bauhütte und suchte das beschauliche Kloster-

leben in ein thätiges, nützliches Wirken umzuschaffen, wozu ihm der Ausbau und die Erweiterung des Klosters die beste Gelegenheit bot, indem die Mönche unter seiner Leitung und Anweisung den Bau aufführen mussten. Er war zugleich der Erste, der die Laienbrüder in seiner Bauhütte bildete und dieser Anstalt Gesetze gab, die von vielen deutschen Bauhütten als musterhaft adoptirt wurden. Brüderliche Eintracht war eine Hauptregel in seinen Gesetzen, weil in der Ausführung eines Baues die einträchtige Zusammenwirkung aller Kräfte und sorgfältige Ausführung des Aufgegebenen allein das Gelingen des Ganzen bedingen. Durch seine vorzüglichen Eigenschaften als Priester, Künstler und Mensch in der ganzen Christenheit bekannt, empfing er aus allen Ländern Aufträge, Klöster zu bauen, was ihn auch zwang, eine grosse Anzahl Laienbrüder aufzunehmen, die er selbst unterrichtete, und wenn sie ihre Schule durchgemacht hatten, aussandte, um unter Leitung seiner vorzüglichsten Schüler die übertragenen Bauten auszuführen. Den Laienbrüderschaften, die er überhaupt in Deutschland einführte und mit deren Hülfe er so viele Klöster erbaute, gab er eigne Statuten und einen Magister (Meister), dem alle streng gehorchen und *in verba magistri* zu gehen geloben mussten. Abt Wilhelm hatte auch eine grosse Anzahl sogen. Oblaten (nämlich Handlanger), die ihre weltliche Kleidung tragen durften und Holz, Steine, Wasser und Sand herbeitragen, Kalk anmachen und überhaupt alle Leistungen unserer heutigen Handlanger verrichten mussten. Der im Jahr 1082 begonnene Bau des Klosters Hirschau konnte erst 1091 vollendet werden, eben weil Wilhelms meiste und beste Arbeiter auswärts in Beschäftigung standen, denn da die Bauleute von Kloster Hirschau aus guter Schule waren, so fand zwischen diesem und mehreren Klöstern eine Art Verbrüderung statt, z. B. mit den Gotteshäusern zu Canterbury, Clugny, Dijon, Tours, Corvey, Kremsmünster, mit den Brüdern von Citenbach, den regulären Brüdern zu Marpach und Frankenthal, dem Kloster zu Castell im Eichstädter Sprengel, den Klöstern St. Maximus und St. Eucharius bei Trier, St. Pantaleon zu Köln, ferner mit Marienzell, Bögenak, Neuenmünster, Kladerub in Böhmen, Kodewie, Marseille, St. Leonhardt, St. Anno zu Siegeberg, St. Ottilia zu Homburg, St. Emmeran in Regensburg, St. Ulrich bei Constanz, zum heil. Kreuz in Donauwörth und zu Lambach; auch mit Schaffhausen, Reichenau, Einsiedeln, Rheinau, Zwiefalten, St. Georgen, Isny, Ochsenhausen, St. Blasius, Wieblingen, Reinhardsbrunn, Wesselbrunn, Neresheim, Elchingen, Dekingen, Petershausen, St. Ullrich in Augsburg und Comburg bei Schwäbisch-Hall, Ottenbeuern und Lorsch, dann mit vielen Prioraten, worunter auch Mönchroden bei Coburg war. An den meisten dieser Stifter und Klöster wurden Bauhütten angelegt, die lange segensreich blühten: auch führte der auf Wilhelm folgende Abt Gebhard, Graf von Urach, und nach diesem der heil. Bruno, ein Graf von Würtemberg, das Bauwesen von Hirschau aus eifrig fort, trotz dem Kirchen-Schisma und den Kreuzzügen, die in die Periode dieser Aebte fielen. Deutsche Meister zogen gen Süden, französische nach Norden; eine Kunstreligion, ein Kunstglaube gab jedem gleiche Rechte; eine Fahne war es, der Alle folgten. So ging auch der Mönch Wilhelm von St. Egidien zu Nürnberg (von den Italiern *Guilielmo Tedesco* oder *G. da Norimberga* genannt) im Jahr 1155 nach Italien, wo er sich besonders lange in Pisa aufhielt, und unter Abt Marquard von Hirschau, einem Grafen von Sonnenberg, besuchte der Klosterbruder Jakob von Stein ebenfalls die Hauptstädte Italiens, wo er *Jacopo Lapo* oder *Jac. de lapide* genannt ward. Viele herrliche Dome Italiens und Spaniens wurden von den deutschen Meistern gebaut, von Karl dem Grossen an bis zu den Hohenstaufen, und dann wieder von Karl IV. an bis auf Friedrich III. und dessen Sohn Maximilian I., rühmliche Leistungen deutscher Bauhütten, aus welchen jene Meister hervorgegangen. Ebenso wurden deutsche Baukorporationen nach Preussen und Polen berufen. Die Baubrüderschaften reisten frei von Lande zu Lande, durch mehrere päpstliche Bullen mit Privilegien und Freiheiten versehen, daher wahrscheinlich die Benennung „freie Maurer, Freimaurer“ entstanden ist, denn allerdings hatten jene alten Baubrüderschaften ihre gewissen Erkennungszeichen und ihre Chiffern, um die Profanirung ihrer Wissenschaft zu verhüten; natürlich hat die heutige nichtbauende sogen. Freimaurerei (Maçonnerie) nichts als die Ceremonien-Abzeichen von den freien Maurern entlehnt. Jene Körperschaften hatten eine fast militärische Disciplin, und wo sie sich wegen eines Baues niederliessen, schlugen sie in dessen Nähe, wo möglich auf einem Hügel ihr Lager auf. Die Bauleitung führte allemal der Bischof, Abt oder Probst, bei dessen Behindertsein aber ein Domherr, Canonicus eines Stifts oder einer Collegiatkirche, der „Gottesjunker“ genannt. Nach Verhältniss der Stärke der Brüderschaft hatten 10—12 Brüder einen Parlier (Werkmeister), welcher Mönch war,

den Bau inspicirte und die Controle führen musste; die Arbeiter waren Laien. Nicht blos die Päpste, auch die Kaiser und andere Fürsten beschenkten sie mit Vorrechten und Freiheiten, worunter die wichtigste die war, dass sie sich nach eigenen Gesetzen regieren durften. Wie streng und geheimnissvoll das Zusammenwirken einer mönchischen Baubrüderschaft war, beweist das Gebot des Schweigens in den Werkstätten und der Gebrauch einer Zeichensprache, die allunnützes Sprechen abschneiden und rein zur Verständigung bei der Arbeit dienen sollte. Diese Zeichensprache geschah mit Winken und Augen, vorzüglich aber mit den Fingern. Z. B. einen Maurermeister im Kloster, der in den Schriften *magister caementariorum* heisst, bezeichnete man durch zwei Signa (Zeichen), erstens durch dasjenige, was einen lebenden Klosterbruder bedeutete, zweitens indem man beide Fäuste, wie beim Steinaufsetzen, übereinander bewegte. Ein Gebäude bezeichnete man durch die hohle Hand mit dachförmig aneinander gelegten Fingerspitzen, eine Kirche durch das allgemeine Gebäudezeichen mit dem Zusatz, dass man ein Kreuz schlug. Das Laienzeichen machte die rechte Hand am Kinn, wegen des Bartes, den früher die Laienwelt trug. Die Hände sägeförmig übereinander bewegen, bedeutete Schnelligkeit, die Hand vom Nabel langsam aufwärts ziehen, Langsamkeit. Faust auf Faust geschlagen, bezeichnete Metall. Zeige- und Mittelfinger durch die linke Hand ziehen, bedeutete: theilen, Ausstrecken und Bewegen der Hand gegen einen Andern: fragen. Hatte die nach den mönchischen Baufraternitäten entstandene Steinmetzenbrüderschaft ihre Geheimnisse, die sich auf die Kunst bezogen, durfte nach der Strassburger Urkunde Keinem, der nicht des Handwerks war, etwas gelehrt noch mitgetheilt werden, durfte das Hüttenbuch weder abgeschrieben noch verliehen, Gruss und Handschenk nicht einmal aufgeschrieben werden, ja war der waschhafte Geselle ehrlos, so finden sich dieselben Einrichtungen schon in den Klöstern und es ist bekannt, wie geheim z. B. die Mönche zu Clugny ihre Arbeiten hielten, wie ungern sie ihr Wissen unter das Volk kommen liessen, denn das Bauen gehörte bei den Benediktinern mit zu den Ordenssachen, und diese geheim zu halten war Mönchsschwur und altes Klostergesetz. In den Steinmetzenverbindungen, die sich aus dem Laienstand rekrutirten, weist Alles auf den mönchischen Ursprung zurück, so namentlich auch das bei ihnen anfangs noch gebräuchliche Lateinsprechen, das aber unter den Hohenstaufen aus den deutschen Bauhütten verbannt ward, seit welcher Zeit man auch keinen Nichtdeutschen mehr in dieselbe aufnahm. Die erste reindeutsche Bauhütte war die noch mönchische Brüderschaft von der Abtei St. Aurelius zu Hirschau, die jener Abt Wilhelm stiftete; das Zusammenleben der Baugesellschaft war während des Baues in solid aufgeschlagenen Hütten, wo der Baumeister wie ein Commandant in seiner Festung herrschte; wer nicht Baumitglied war, konnte ohne das Passwort die Hütte nicht betreten. Die Bauhütten befanden sich, als sie noch von den Klöstern abhängig waren, in dem Kloster selbst und machten einen Theil desselben aus; hier waren die Wohnungen und andern Lokalitäten der Bau-Corporation; sie waren stabil; in den oft weitläuftigen Klosterräumen war das Lokal für ihre Zusammenkünfte, die Vorrathskammer, die Registratur, ein Magazin für's Handwerkszeug und die Arbeitsschoppen, oder Hütten waren daneben angebaut und auf jede Jahreszeit eingerichtet. Ueberall, wo neue Collegiat- oder Stiftskirchen, Münster, Dome etc. gebaut wurden, waren diese Bauhütten neben der Baustelle angebracht, wie z. B. die Haupthütte in Wien bei St. Stephan, die zu Strassburg am Münster (im sogenannten Maurerhofe auf einer Seite des Thurms), ebenso in Zürich, Köln, Nürnberg etc. Die Strassburger Hütte hatte den ersten Rang unter den vier Haupthütten im heil. römisch. Reich; ihr Gebiet war laut der Urkunde: „das Land obwendig der Mosel und Frankenland bis zum Thüringer Wald und Babenberg bis an das Bisthum gen Eichstädten, von Eichstädten bis gen Ulm, von Ulm bis gen Augsburg, von Augsburg bis an den Adelberg, und nutz an welsch Land, Meissnerland u. Thüringen u. Sachsenland, Frankfurt u. Hessen u. auch Schwabenland," das sollte gehorsam sein und den 10. Pf. geben. Die Kölner H. herrschte bis ins Niederland, wo sie ebenfalls ihren Zehnten forderte. Die Züricher Haupthütte herrschte über die Berner, Basler, Luzerner, Schaffhausener und St. Galler Hütten, sowie über die der übrigen Eidgenossenschaft, erhob den zehnten Pfennig und gab auch die Steuer an. Ein Hauptsymbol der deutschen Bauhütte war das sogen. Achtort, welches ein Benediktinermönch zu Strassburg erfand, der *Albertus Argentinus* in den Steinmetzenbüchlein genannt wird, und aus dessen Schule im J. 1270 der berühmte Erwin und andere bedeutsame Künstler hervorgingen. Dieser *Albertus* (der sehr wahrscheinlich mit *Albertus Magnus* eine Person ist) fasste das System des Pythagoras auf's Grossartigste auf und beurkundete die Aechtheit seiner Erfindung des Achtorts in der Anlage des Strassburger Münsterbaues,

den er unter Papst Leo IX. (einem gebornen Elsasser) leitete. Albertus System des Achtorts wurde fortan von allen Bauhütten angenommen. Der berühmte, hier auf die Kirchenbaukunst angewandte, Lehrsatz des Pythagoras, gründete sich auf die Einheit, welche Albertus in das Achtort als den Mysterienschlüssel seiner neuerfundenen Baukunst legte; es ist dies aber das Eine, das unerforschliche Etwas, das alle Zahlen einschliesst und doch selbst keine Zahl ist; es ist weder gerade noch ungerade, und macht doch beides aus, entspringt aus keiner Zahl und lässt sich durch keine arithmetische Formel herstellen; es ist das göttliche Eins ohne Anfang und Ende, was zu allen Zeiten durch den Zirkel oder den gerechten Kreis symbolisch ausgedrückt wurde. Im Zirkel ist die Kraft, die Festigkeit, das beharrliche Streben, stets wieder an den ersten Ausgangspunkt zu gelangen, ausgedrückt; er ist das wirksamste Werkzeug der praktischen Baukunst. Daher ward nun das Achtort, in welches Albertus den Zirkel stellte, als Grundprincip und System des Styls und der Construktion festgesetzt. Die Zahlen des Achtorts sind 1, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 12, die alle im Zirkel liegen und deren Wurzel Eins ist. Aus Eins entspringt die Drei, aus dieser die Vier, die Zahl der Evangelisten und die Buchstabenzahl im Namen Gott. Das rechtwinklige Dreieck ward als die Hälfte des Quadrats genommen, wo die Hypothenuse die Durchschnittslinie machte, ebenso wie der halbe Kreis des Zirkels für einen ganzen genommen wurde, denn das gleichseitige Dreieck stand für sich allein. Je nun doppelt bildete sich das Sechseck, und mit dem Punkt in der Mitte enthält dieses die heilige Zahl Sieben. Albertus rief die so lange schlummernde symbolische Sprache der Alten wieder in's Leben, und passte sie den Formen der kabbalistischen mathematischen und geometrischen Baukunst an, wo sie zugleich in angenommenen Figuren und Zahlen als Abkürzung weitläuftiger Anordnungen im Baugeschäfte sehr gute Dienste leistete, um so mehr, als es den Bauvereinen nicht gestattet war, die Grundsätze der Albertinischen Baukunst schriftlich abzufassen, denn sie musste, um nicht profanirt zu werden, stets das strengste Geheimniss bleiben; dafür dienten die Symbole, die als Norm und Richtschnur bei Ausübung der Kunst galten und dem, der sie verstand, die Arbeit erleichterten, über deren Zweck und Führung er dadurch auf dem kürzesten Wege verständigt wurde; das vollkommene Verstehen dieser symbolischen Kunstsprache, wonach die Construktionen gebildet wurden, galt als Ehrensache, und es konnte der Geist dieser Geheimlehre hier in der Bauhütte nur segensreich wirken, da kein Lehrling aufgenommen ward, der unbefähigt war, sie zu begreifen. Die Meister erster Grade machten die Projekte, Aufrisse und Grundpläne nach dem Grundsatze des Acht- und Sechsortes, um das richtige Maass der Proportionen, den Chorschluss der Kirche nach den verschiedenen Vielecken und die daraus entspringenden Verhältnisse für Längen, Breiten, Höhe des Hauptschiffs, der Fenster, Pfeiler mit ihren Abtheilungen, Wendungen, die Construktion der Gewölbe, diesen wichtigsten Theil der deutschen Baukunst, ihre herrlichen Profilirungen, das Eingreifen etc. zu finden. Das Acht- und Sechsort gab die Gesetze und Verhältnisse an, wonach der Geselle die Profile auf dem winkelrecht behauenen Steine aufreissen und rein ausarbeiten konnte; das mechanische Hülfsmittel hierzu nannte man „Maassbretter", sie waren das, was man jetzt Schablonen nennt; sich genau an das Maassbrett halten, rein und scharf ausarbeiten, dies wurde, wie heute noch, vom guten Arbeiter gefordert. Jeder Geselle hatte sein bestimmt angenommenes Zeichen (Monogramm); doch findet man die Steinmetz-Zeichen nur da, wo Bauhütten getrennt von Klöstern vorkommen, und zwar seit der Zeit des Aufblühens der Städte unter Ludwig dem Baiern, wo die Bauhütten zum Theil in die Städte verlegt und die tüchtigsten Laien zu Bürgern aufgenommen wurden, womit man in Strassburg mit Erwin von Steinbach den Anfang machte. Den Todesstoss erhielten die Bauhütten nicht durch die Reformation, wie Karl Heideloff in seiner Schrift: „Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland" (Nürnberg 1844, bei Joh. Adam Stein) annimmt, sondern sie verfielen, weil statt des frühern *schaffenden Geistes* zuletzt nur das *nachahmende Handwerk* herrschte, weil der Spiritus verflogen und das Pflegma geblieben war; sie verfielen, weil die deutsche Baukunst ihren Geist aushauchen musste, als ihr Vaterland, das Deutsche, dahinstarb. Man werfe nur einen Blick auf das scheidende 15. Jahrh. zurück, auf die Wehmutter der neuen Zeit, die mit dem 16. Jahrh. und mit dem Tode Kaiser Maxens völlig eingeleitet ist, und man wird sich aufrichtig gestehen müssen, dass nicht die Reformation, sondern das Andersgewordensein der Welt und ihrer Richtungen überhaupt die vaterländische Architektur und deren Hauptschulen, die Bauhütten, eingehen machte. Die Reformation war nur den Heiligenbildern, nie der Architektur feindlich; ja in dem protestantischen Strassburg erhielt sich die Haupthütte bis Ende vorigen Jahrhunderts, freilich nur als Schattenbild ihrer einstigen Grösse. Deutschlands politische Uneinigkeit, zu der

grade katholischer Seits (durch den grossen charakterlosen, immer aus unbefriedigtem Egoismus hin und herschwankenden, sehr spanisch und wenig deutsch gesinnten Kaiser Karl V.) am meisten beigetragen ward, der Mangel an Gemeingeist und die Zerfahrenheit Deutschlands mussten den nationalen Kunstgeist ertödten und vollends war das Signal zur Zugrabetragung der vaterländischen Kunst, ja der christlichen Kunst in Europa überhaupt gegeben, als in Italien das sogen. Klassische wiederbelebt worden und als Wiedergeburt der Antike zum Heil aller Völker verkündigt war, indem nun die Deutschen, sich nicht mehr zusammen als Ein Volk fühlend und demzufolge den Sinn für alles Nationale, also auch für ihren bisherigen Nationalbaustyl verlierend, sich schmachvoll genug bald im Abklatsch der italienisirten Antike gefielen und als Baugesetz die künstlerische Willkür adoptirten, deren Personification Michel Angelo war, nach welchem sich fast die ganze damalige Kunstwelt (nicht blos Italien und Deutschland) hier mehr, dort minder vermichelte. Ausser der schon genannten Heideloffschen Schrift ist es das siebente Sendschreiben an Zwirner in den „Kölner Dombriefen von Joh. Peter Kreuser“, wo uns das Bild der altdeutschen Bauhütte oder Steinmetzenhütte sehr anschaulich vorgeführt wird. Namentlich gewährt benannter Brief, der das Heideloffsche Werkchen in dessen mangelhaften Partien gründlich ergänzt, tiefe Blicke in das Ordnungswesen und das mönchisch strenge Leben der Baubrüderschaften. Was an Heideloffs Werkchen besonders wichtig ist, das sind die mitgetheilten 13 Urkunden, darunter die wichtigste die „Ordnung der Steinmetzen zu Strassburg vom J. 1459“ ist; abgedruckt ist auch die schon von Karl Ludwig Stieglitz bekannt gemachte Steinmetzenordnung vom J. 1486, die in der Steinmetzlade zu Rochlitz in Sachsen aufbewahrt wird, und „Der Steinmetzen Brüderschaft Ordnungen und Articul, erneuert auff dem Tag zur Strassburg auff der Haupthütten auff Michaelis Anno 1563.“ Unterzeichnet ist letztere Ordnung von Hans Thomas Ulberger, Werkmeister zu Strassburg, und von 72 Meistern und 30 Gesellen, welche dieselbe zu Strassburg und zu Basel verfasst haben. Heideloff theilt auch die schönen deutschen Trachten der Laienbrüder (eines Meisters und eines Gesellen), das grosse strassburger Hüttenwappen und verschiedene Steinmetz-Zeichen und Monogramme in gestochner Abbildung mit. Ueber die Zeichensprache der bauenden Mönche ist das Vollständigste in den bei Herrgott (*Vet. disc. Monast. p.* 386 ff.) abgedruckten Constitutionen des heil. Wilhelm Hirsauer zu finden.

Baukunst, wofür wir auch die klassischen Ausdrücke Architektur und Architektonik gebrauchen, ist die Darstellung des Schönen in der unorganischen Natur. „Nach ihrer Naturseite (so lautet die kunstphilosophische Ansicht des geistreichen Karl Schnaase) bleibt die Architektur auf die unorganische Natur beschränkt, aber in dieser hat sie dann das Schöne, einen Organismus, darzustellen, doch immer nur (eben weil es das Schöne ist) völlig harmonisch mit diesem ihren Naturelement. Sie muss darum auch die Gesetze der unorganischen Natur, die der Schwere, Cohärenz, der äusserlichen Zweckmässigkeit anerkennen, aber sie adelt sie, indem sie dieselben mit dem Geiste der Schönheit durchdringt und verbindet. Hierdurch wird denn ihr Werk ein organisches, dessen Theile in einem innern, lebendigen Zusammenhange stehn und allerdings nicht ohne Zerstörung des Ganzen verändert und fortgenommen werden können. Allein dieser organische Zusammenhang geht nur aus der Schönheit, nicht auch aus dem Naturelement, aus dem Gegenstande, hervor; er ist hier ein einfacher, indess er in der Skulptur ein zwiefacher ist. Man darf daher sagen, dass, während in der Skulptur der Gegenstand in sich völlig einig, jedes Glied vom Ganzen untrennbar und durch ein Naturgesetz damit verbunden sei, in der Architektur (wie in der Malerei) die Theile mehr gesondert erscheinen und die einzelne Säule nicht so nothwendig an ihrer Stelle sei, wie Arm und Fuss, was denn auch praktisch nicht zu bezweifeln ist. Wir loben es nicht, wenn die Säule als gesondertes Monument hingestellt wird, aber es ist noch möglich, während eine gleiche Behandlung der Körpertheile in der Skulptur undenkbar ist, nur das Haupt sich als *instar omnium*, als Abbreviatur des Ganzen darstellen lässt. Das Naturelement, in welchem die Baukunst wurzelt, ist ein niedrigeres, der Organismus ihrer Ausbildung aber eben darum ein höherer, weil er freier, geistiger, zarter ist, nicht mit der groben, zwingenden, sinnlichen Nothwendigkeit behaftet.“

Im rein sinnlichen Eindruck spricht die Architektur, wie alle räumliche Erscheinung überhaupt, zunächst zu uns durch Linien. Die reine Linie nun als solche hat für sich schon eine ästhetische Wirkung auf die Seele: die sanften Umrisse eines Gebirgs stimmen zur Ruhe, zum Frohsinn; steile Felsmassen dagegen erregen mit ihren schroffen Zacken und Winkeln unwillkürlich das Gemüth. Die grade Linie im Werden ist der reinste Ausdruck des freien Strebens nach Unendlichkeit; in der Abgeschlossenheit des Gewordenseins aber erregt sie durch ihre stete Gleichmässig-

keit die wohlthuende Vorstellung der Ruhe, Festigkeit und Sicherheit. Alle Wölbung deutet jederzeit auch leicht auf geistige Erhebung. Der Rundbogen ist hier die erhabenste Ruhe, das vollkommenste Genügen; die Form des ewig in gleicher Schöne prangenden Himmelsgewölbes ist gefunden. Ein unter dem Halbkreis geschwungener Spitzbogen bezeichnet kräftiges Aufstreben zur Höhe; der die gefundne Kreislinie übersteigende Spitzbogen aber zeigt schöne Gemüthsbewegung, Sehnsucht nach oben. Die architektonischen Linien wirken jedoch nicht allein nur für sich, sondern in der mannichfaltigsten Zusammensetzung nach Ordnung und Symmetrie, welche die Baukunst von dem höchsten Naturschönen, dem menschlichen Körper entlehnt hat; nach Eumetrie und Rhythmus, der hier in gemessener Wiederkehr des Gleichartigen zum sichtbaren Ausdruck gelangt; es entsteht also ein zusammenstimmendes, wahrhaft harmonisches Linienspiel, eine Musik des Raumes. Das reinste und schönste Verhältniss tritt überall hervor, welches nur um so ansprechender wird, je leichter man darin erkennt, wie ein Theil eines Gebäudes das Maas zu allem Uebrigen des Ganzen gegeben habe. Diesem entsprechend werden auch alle Verzierungen sogar noch behandelt. Zu der ächten Schönheit eines Bauwerks stimmen indess viele und bedeutungslose, oder zu sehr gehäufte Zierrathen niemals; dieselbe verlangt vielmehr stets eine edle Simplicität, welche jedoch schwerer zu erreichen ist, als die Darstellung einer überladnen Pracht. Deren erster Anblick ist zwar allerdings von einer gewissen Wirkung, sobald wir aber den ersten Schlag empfangen haben, bleiben wir kalt, und dies muss uns allemal begegnen, wenn der Baumeister blos für das Auge arbeitet und es in sinnreiche Kleinigkeiten verwickelt. Nach solchen Grundsätzen etwa wird hier das Anmuthige und Schöne, wie das Grosse und Erhabene sich gestalten, welches keineswegs, wie Einige irrig meinen, in der Architektur einzig nur durch gigantische Massen hervorgebracht wird. Jenes Verhältniss erstreckt sich aber über das in sich abgeschlossene Ganze des Gebäudes selbst noch hinaus, und zwar zunächst auf Ort und Umgebung. Der Baumeister muss nicht blos wissen, in welchem Umfange ein auf dem Papiere schön in das Auge fallender Plan sich bei der Ausführung überhaupt am Besten mache; er soll auch zugleich die schicklichste Grösse in Beziehung zur umgebenden Aeusserlichkeit erwählen. Hier nun kommen mancherlei rein malerische Rücksichten in die Baukunst, wie z. B. gegenseitige Harmonie der Massen und Formen, Verhältnisse der Farbe, des Schattens und des Lichtes; ein auf einem freien Platze emporstrebendes Gebäude steht, in Bezug auf seine zurücktretende Umschliessung, gleichsam im hellsten Lichte des Bildes. Wie jedoch die vollendete Gestaltung des Sinnlichen, ohne Ausdruck eines Geistigen, niemals ein wahrhaft ästhetisches Kunstwerk hervorbringt, so machen alle die bisher berührten, immer noch rein formellen Bestimmungen indessen allein für sich die Schönheit eines Gebäudes nicht; dasselbe muss dazu nothwendig Charakter haben, und diesen wird es erhalten, so wie es, in der hier vorausgesetzten Zusammenstimmung des Aeussern und Innern, seinen Zweck, dem es in allen Theilen gemäss ist, auch ohne Weiteres deutlich ausspricht. Die Kunst besteht also hier von Seiten des ächt Schönen vornehmlich darin, einem jeden Bauwerke den ihm zukommenden Ausdruck zu geben, und hieran erkennt man sofort den wahren Meister. Dieser denkt sich allezeit den Geist des Gebäudes zuerst, und lässt ihn aus dem Körper desselben athmen, fest überzeugt, dass er ihm weder durch Embleme noch durch Inschriften eingehaucht werden könne. In solcher Weise wird auch der Baukünstler ein Dichter: sein Landhaus erscheint sodann als ein Idyll; seine Gruft wird zur Nänie; sein Triumphbogen, seine Ehrenpforte ist eine Ode, ein Dithyrambus; sein Herrscherpalast ein Epos; sein Tempel eine Hymne, ein Psalm. — Die Baukunst aber wird in ihrem Streben zum Höchsten, weit mehr als alle übrigen Künste, durch reine Aeusserlichkeiten beschränkt. Die Gestaltung des Schönen ist hier wesentlich abhängig vom Klima, von der verschiedenen Sitte und Denkweise der Völker, von dem herrschenden Bildungsgrade, von widerwärtigen oder günstigen Zeitumständen, überhaupt also von den grössern oder geringern Geldmitteln, vom gegebnen Raume, bisweilen auch wohl von der kurz zugemessenen Zeit, vom Stoff oder Material, von dem Geschmack und der oft wunderbaren Laune des Bauherrn, und endlich zuletzt erst von dem eigentlichen Genie des Baukünstlers, der bei seinen Kunstschöpfungen siegreich ankämpfen soll gegen alle diese so verschiedenartige Beschränkung.

Man unterscheidet in der Kunst aufstrebende Epochen und Perioden des Verfalls, ferner organische und unorganische Epochen. Die Entwicklung keiner Kunst, am wenigsten der Architektur, ist das Werk eines Einzelnen; sie beruht auf der Tradition, auf der zusammenhängenden Reihe eingreifender Bestrebungen, und die Einheit dieser letztern ist wieder bedingt von dem Gleichbleiben der Verhältnisse,

sowohl des Bedürfnisses als der Mittel. In dieser Reihenfolge der Künstler zeigt sich entweder ein Auf- oder ein Absteigen, in ihrer Kunst ein Wachsthum oder ein Abnehmen, entweder eine Fortbildung oder eine Auflösung. Allein für Fortschritt und Verfall gibt es in allen Künsten nicht eine so einfache Scala und eine so leichte Beurtheilung; der Kulminationspunkt ist nicht so ausschliesslich und unzweifelhaft an einer Stelle zu fixiren, sondern nach einander kulminiren in einer und derselben Kunst verschiedne Eigenschaften und Vorzüge, und während auf der einen Seite schon ein Weichen bemerklich wird, ist auf der andern noch ein Fortschritt. Hierauf beruht einerseits die Lebendigkeit der Kunst, andrerseits die Ausbreitung aller wahren Blütenperioden. Je nachdem nun der Fortschritt und Rückschritt Wesentliches oder Unwesentliches betrifft, je nachdem das Neue, das auftritt, noch die Einheit des Ganzen fördert oder schon davon entfernt, darnach misst sich eben die Wasserscheide der Kunst ab. Dies ist natürlicher Verlauf; ganz anders, wo auf einmal von aussenher störende Elemente eintreten, welche die ruhige Gestaltung unterbrechen und in Verwirrung bringen, so dass erst durch eine Art von Gährungsprocess sich neue Einheiten und Charaktere bilden. Der Fall solcher Störung tritt für die Architektur besonders da ein, wo sich die allgemeinsten Bedingungen und Bedürfnisse des Lebens ändern, wo sich ein Umschwung in der Weltansicht bemerkbar macht, und wo die Kunst sich zugleich auch auf ein ganz anderes Material angewiesen sieht. Es muss viel darauf ankommen, ob man für den Süden oder den Norden baut. Wenn man den Holzbau verlässt und den Steinbau anfängt, wenn man statt der Marmorquadern plötzlich auf Backsteine beschränkt ist, endlich, wenn man nicht mehr für griechische Götter, sondern für den christlichen Gott die Tempel einrichtet, so macht alles dies eine durchgreifende Aenderung. Aber der Mensch, Traditionen zu folgen gewohnt, hat dennoch in solchen Fällen weder die Energie noch die Zeit, noch auch die Ueberlegung, um für die neuen Bedingungen etwas ganz Neues zu erfinden und es stufenweis auszubilden, sondern er nimmt das Alte mit hinüber und sucht, mit mehr oder minder Sinn und Glück, anzupassen und auszugleichen. Je grösser die Zahl und je stärker die Differenz der mit einander streitenden Elemente, je schwächer ferner die productive Kraft einer Zeit ist, um dieselben unter sich zu versöhnen, um so mehr wird in der Architektur der Charakter des Unorganischen hervortreten. — Wie glücklich selbst eine widerstrebende Bedingung durch die Kraft des künstlerischen Geistes überwunden werden könne, zeigt sich sogleich in der griechischen Architektur. Der griechische Steinbau wurzelt in der frühern Holzconstruktion, allein die Uebertragung ist mit so viel Sinn geschehn, dass man allerdings jenen Ausgangspunkt vergessen kann, und dass darum an Einheit nichts verloren geht. Als die Römer an die Stelle der Marmorquadern den Backstein setzten, liessen sie sich nicht die Zeit, von Grund aus eine neue Architektur herauszubilden, die etwa der griechischen hätte gegenübertreten können; oder vielmehr, als die Römer mit griechischer Architektur bekannt wurden, da hatten sie nicht die Entsagung, dieselbe ganz von sich fern zu halten und ungestört in der fernern Ausbildung der ihrigen fortzufahren, sondern sie nahmen Säule, Gebälk und alles Andre fertig auf, und versuchten es mit dem Mauerstein und dem gewölbten Bogen zu verbinden. Da die Säule diesen zu tragen meist nicht ausreicht, so hörte sie auf, wesentlicher Architekturtheil zu sein, und behielt nur noch die Rolle des Ornaments. Dies musste eine Rückwirkung auf alles Detail haben. Je mehr man ferner ins Grosse baute, um so mehr ward die Feinheit der Glieder vernachlässigt; man wirkte mit Massen, und was hier der gröbere Sinn unentwickelt liess, fiel bei den ohnehin heterogenen Elementen viel weniger ins Auge; Pracht und Reichthum des Ornaments überwog den Geschmack, die zarte geistige Einheit. Eine solche Architektur bringt es im günstigsten Fall bis zum Imposanten; bei näherem Eingehen und im Vergleich mit dem Griechischen muss sie aber in allem Einzelnen als eine Vergröberung erscheinen. In vielen Fällen ist sie völlig b a r o c k und fast alle Kennzeichen der entsprechenden spätern Kunstperiode des 17. u. 18. Jahrh. begegnen uns schon hier. — Wenn die keimende Welt des Christenthums in seinem einfachen Urcharakter sich durch solche materielle Pracht spätrömischer Architekturformen nicht angesprochen fühlen konnte, so suchte sie vielmehr die Säulentrümmer derselben in den einfachsten Construktionen zu vereinigen. Aber ehe hier eine Ausgleichung und künstlerische Durchdringung nach den neuen Bedürfnissen und Anschauungen zu Stande kommen konnte, treten neue Elemente der Architektur ins Spiel und wirken in dem dunkeln Gestaltungskampfe mit. Fast ebenso unerforscht als das Auftreten des Reimes in der Poesie des Mittelalters ist das Erscheinen des Spitzbogens in seiner Architektur, und ebenso wie dort wirken vielleicht auch hier occidentalische und orientalische Einflüsse zusammen. — Den Arabern wie allen Muhamedanern war durch ein Religionsgesetz die lebendige

Schönheit versagt, so dass ihnen nichts als die geometrische Form und die Farbe verblieb, mit welchen Elementen sie freilich in ihrer Weise Bewundernswürdiges leisteten. Merkwürdig ist, dass schon die Römer eine Neigung hatten, die lebendige Form der Griechen auf mathematische Linien, namentlich alle freien Kurven der Profile auf Kreisstücke zurückzuführen, wie Vitruv dies lehrt und ihre Monumente es zeigen. Um so leichter konnte in dem dunkeln Schoosse des Mittelalters auf dieser Seite eine Vereinigung des Römischen und Orientalischen erfolgen. Etwas der Art finden wir in der sogen. gothischen Baukunst wieder, welche durch die bunte, eigenthümliche Kombination von Kreisschlägen und in dem Bestreben, alles ins Ornament aufzulösen, uns zugleich nach Rom und nach Granada's Alhambra weist, während die aufstrebende Form mit dem spitzen Dach und der von dieser Höhendimension bedingte gebrochne Spitzbogen mehr dem Norden angehört. Gewiss ist, dass dieser denkwürdige Baustyl im Nordwesten Europa's entstand; er geht nach Deutschland, selbst nach Italien hinüber, und streitet hier lange Zeit mit byzantinischen und römischen Formen. In Deutschland geht das romanische Rundbogensystem, eben als es die letzten Staffeln seiner Ausbildung erreichen will, in wunderbar rascher Wendung völlig in ihm auf, die Gothik wird ausschliesslicher Styl der hochstrebenden romantischen Zeit, und unter dem jugendmuthigsten frischgeistigsten und selbstbewusstesten Volke, wie es damals die Deutschen unter den Nationen Europa's waren, glänzt dieses Bausystem alsbald in seinen ausgebildetsten schönsten Werken. Nur jenseit der Alpen bleibt es vereinzelt, weil es dort unverstanden bleibt; doch treibt es jenseit der Pyrenäen noch herrliche Blüten. — In Italien trat vor Ablauf des Mittelalters das antike Architekturelement (das hier schon wegen der klimatischen Verhältnisse und bei den durch die zahlreichen Reste der klassischen Vorzeit immerfort geweckten Erinnerungen nie ganz verdrängt werden konnte) noch einmal entschieden hervor. Obschon nur mit dem Erbtheil römischer Ueberlieferung schaltend, aber genährt von dem Geist edler Simplicität, welche das Christenthum einschliesst, brachten hier grosse Architekten Werke hervor, die wenigstens in ihrer Totalität und dem innern Sinn nach den Vergleich mit griechischen nicht ganz zu scheuen haben. Aber die Weltherrschsaft der Kurie trieb bald wieder zu jener Pracht und Messenwirkung hin, wie sie die Römer geliebt hatten, ja noch weit darüber hinaus. Französischer Prunksinn hielt sich an solche Muster, ohne eben so viel Kunst zu besitzen. Von Versailles trug die Mode diesen barocken Styl despotischer Willkür auch nach Deutschland, das seit den Tagen, wo das Band des Vaterlands gelockert worden und der politische Gemeingeist verloren gegangen, ohnmächtig jeder Stylmode der Fremden verfiel. — Die Abstreifung des barocken Plunders in der neuern Architektur geschah erst, nachdem in den letzten Decennien des 18. Jahrh. die Engländer Stuart und Revett die Baualterthümer des attischen Bodens, und darunter viele aus der Zeit des Perikles, zum Erstenmal in wissenschaftlich gediegner Weise publicirt und so zu gründlicher Anschauung gebracht hatten. Jetzt erst konnte griechische Originalität und Feinheit, im Gegensatz zur spätern Verflachung und Vergröberung bei den Römern, völlig erkannt werden; aber noch fehlte es an Geistern, die einen ausgebildeten Kunstsinn gehabt hätten. Vitruv, dieser heillose Dictator der Architekten, beherrschte noch länger die Schulen, wie er denn auch jetzt noch nicht ganz auf seine wahre Geltung zurückgedrängt ist; und gebaut wurde, wenn auch nicht nach Vitruv, so doch nach einer sehr allgemeinen und unbestimmten Tradition von griechischer Architektur. Karl Friedrich Schinkel ist es, der, wo nicht zuerst, so doch hauptsächlich mit der grössten Energie und mit dem besten Erfolg die von Stuart publicirten Schätze aufzufassen, innerlich zu verarbeiten und anzuwenden bestrebt war, und er that dies in einem Geist, welcher dem der beiden deutschen Kunstschulen in Rom, die durch Carstens und Overbeck repräsentirt sind, vollkommen und innerlich verwandt ist. Sowie diese Maler sich theils mehr dem Antiken, theils dem Christlichen zuwandten, ohne dass darum eine Trennung unter ihnen gewesen wäre, und wie es vielmehr eigenthümlich und wesentlich ist, dass man unter einem höhern Gesichtspunkt der Kunst eine Vereinigung der altheidnischen und mittelalterlich-christlichen Kunst gefunden hatte, so fällt auch für Schinkel (dessen Eigenthümlichkeit eben von seiner persönlichen Berührung mit jenen deutschen, in den letzten Decennien des vorigen und den ersten des jetzigen Jahrh. zu Rom entwickelten Schulen datirt) dieser Gegensatz weg. Weil er vor allen Dingen das einfach Schöne und Organische suchte, ward er zunächst zu den Werken hellenischer Architektur hingezogen, in welcher er zugleich die zarteste Blüte und reifste Ausbildung erkannte. Dies aber machte Schinkel nicht blind gegen die Vorzüge andrer Style, nur dass seine Schätzung letzerer sich darnach abmass, in welchem Grade sie in irgend einer Eigenschaft mit der Antike sich messen können. Der altitalienische

Styl empfahl sich ihm durch seine Simplicität und anspruchslose Schönheit, zumal in den edeln Verhältnissen der Massen; der gothische durch die Consequenz und durch die prägnante Anschaulichkeit seiner kühnen Konstruktion. Einem Styl aber, dem römischen, sowie jeden spätern aus der missverstandnen und vergröberten Antike hergeleiteten, erklärte er seine ganze Feindschaft, und diese entschiedene Negation ist es, die dem praktischen Streben Schinkels die hohe ästhetische Weihe sicherte. Wohl blieb ihm zeitlebens die Vorliebe für das gradlinige System; indem er aber bei seinen Aufgaben Mittel und Zweck genau erwog, glaubte er in der Bogenform das Element gefunden zu haben, um in vielen Fällen am sichersten und leichtesten zum Ziele zukommen. Bei ihm, als einem schöpferischen Künstler, der die verschiednen Baustyle mit Freiheit zu gebrauchen und innerhalb ihrer Grenzen mit Leichtigkeit sich zu bewegen wusste, war von conventioneller Nachahmung keine Rede. Was er in Bogenconstruktion baute, trägt stets das Gepräge einer originellen Erfindungsgabe, einer freischaffenden Fantasie, einer wissenschaftlichen und materiellen Beherrschung und Durchdringung seiner Aufgabe. Er offenbarte darin die höchste Mannichfaltigkeit; doch er, der feinsinnige Verehrer der Griechen, konnte nur in griechischem Geiste wiedergebären. Mit dem Ernst, der Würde des romanischen Baustyls wusste er Klarheit und Bestimmtheit, eine geschmackvolle malerische Heiterkeit in Anlage und Form zu vereinigen, und wie den Spitzbogen, so brachte er auch den Rundbogen in solche Verbindung mit ruhigen edlen Linien, dass man die heterogenen Elemente zum vollendetsten, einheitlichsten Ganzen verschmolzen sieht. Indem aber die Mannichfaltigkeit und der Reichthum seiner Fantasie ihn stets über die konsequent-genetische Verfolgung des einen wie des andern Bogensystems zum freien geistigen Schaffen hinaus drängte, war er eben darum nicht im Stande, seiner Schule eine den beiden nationalen Systemen (dem deutschromanischen und dem mitteldeutschen Bausystem) entsprechende bestimmte Kunstrichtung zu geben. Man kann nicht leugnen, dass Schinkel im Norden und dann Leo v. Klenze im Süden Deutschlands als geniale und glückliche Reproducenten der Antike genug Preiswürdiges schufen, um die bei uns geweckte Vorliebe für griech. Bauweise dauernder zu fesseln; aber eben so gewiss ist, dass die Gesammtrichtung unsrer Nationalität dem entgegengearbeitet hat. Das Hauptverdienst Schinkel's wie Klenze's ist indess nicht blos darin zu suchen, dass sie würdige und eigenthümliche Muster von Gebäuden griechischen Geistes aufgestellt haben (der Berliner Meister besonders im königl. Museum, in der Bauakademie und im neuen Schauspielhause, der Münchner vornehmlich in der Walhalla und Glyptothek), sondern vielmehr darin, dass sie dem in der hellenischen Architektur verwirklichten Bauprincipe „zweckmässiger und schöner Charakteristik" auch bei uns wieder Eingang und Geltung verschafft haben. Hat sich aber trotzdem die frühere Vorliebe für den griech. Baustyl durchaus nicht erhalten, indem die Theilnahme des Volkes allgemeiner den Bauweisen sich zuwandte, die mit der mittelalterlichen Entwicklung des germanisch-christlichen Princips Hand in Hand gegangen waren, so hängt dies offenbar mit dem tiefern Wiedererwachen unsers volksthümlichen Selbstbewusstseins zusammen, das durch allerlei fremde Einflüsse fast Jahrhunderte lang verhindert war, sich in seiner ursprünglichen Bedeutung und Kraft geltend zu machen. Wir fühlen immer deutlicher, dass jene gradlinigen Formen nicht so wie die andern für unsre Verhältnisse, Bedürfnisse, Sitten und Sinnesweise passen wollen; sie geben unserm Gemüthe, unsrer Sehnsucht keine solche Befriedigung, die wir mit Recht immermehr auch für die uns umgebende Architektur beanspruchen.

Hatten schon Goethe, Georg Forster (dessen Schilderung des Kölner Doms in seinen „Ansichten auf einer Reise am Niederrhein" anregend auf Sulpiz Boisserée wirkte), dann Tieck, die Schlegels und der ganze Anhang der romantischen Dichterschule auf die Begeistrung des Volks für die Herrlichkeit der vaterländischen Baukunst gewirkt, so wurde diese Begeistrung noch einmal mächtig durch die deutschen Freiheitskriege angeregt; damals entwarf Schinkel das gusseiserne Siegesdenkmal auf dem Kreuzberge bei Berlin und einen grossartigen Dom im vereinfachten altdeutschen Style, der aber nicht zur Ausführung gedieh, und um dieselbe Zeit begann ein wissenschaftliches Schriftenthum über vaterländisches Bauwesen sowohl der romanischen als der reindeutschen Periode aufzublühen, welches, fast durchweg von artistischen Blättern unterstützt, die herrlichsten Früchte getragen hat und fort und fort tragen muss. Die neuere Pflege des deutschen Styls knüpft sich nun vorzugsweis an die Namen Schinkel, Dominik Quaglio, Ohlmüller, Ottmer, Heideloff, Zwirner, Persius und Metzger, denen wir noch Döbner als Baumeister des Schlosses Landsberg bei Meiningen und den jungen Prager Architekten Hausknecht, Erbauer der Kirche zu Turnau in Böhmen, beizählen dürfen. Schinkel erbaute die Wardersche

Kirche in diesem Styl, den er freilich sehr vereinfachte (vernüchterte), und entwarf darin auch die Gertrudenkirche für Berlin. „Sein Streben (nach Schinkels eignen Worten) ging dahin, alles ihm überflüssig Scheinende aus diesem Styl zu vermeiden: erstens das Verzieren der Massen mit den in vielfältig verkleinertem Verhältniss angebrachten Nachbildungen der Hauptformen, wodurch das Zusammen- und Uebereinanderstellen der thurmartigen Baldachine und vieler Scheinverdachungen in spitziger Giebelform entstand; ferner das Verzieren der Theile mit zu vielem und manirirtem Laubwerk, welches alle Umrisse kraus macht und unendliche Wiederholungen herbeiführt; dann das Leistenwerk und die aus Zirkelstücken konstruirten vielfältigen Verschlingungen, die als Fenstersprosswerk wohl Anwendung finden, aber als Verzierung auf den Mauerflächen im Uebermaas und ohne Beziehung angebracht, eine oft zu leere und doch mit übermässigem Aufwand erkaufte Ausschmückung werden; ferner übermässig hohen Verhältnisse, welche, besonders im Innern, das Gemüth in einen beklommenen Zustand versetzen, sowie die hohen Dachungen der Gebäude, welche schwer und lastend wirken, und da ihre grossen Flächen architektonischer Mannichfaltigkeit entbehren, als eine unbehilfliche, zum Uebrigen nicht gehörige Anordnung die architektonischen Verhältnisse der Gebäude häufig verderben.“ Diesen strengen Ansichten gemäss hat Sch. denn auch seine Pläne zur Gertrudenkirche, wie zur Werderschen Kirche entworfen; sie erscheinen ohne Bedachung und zeigen einfach edle, ohne Unterbrechung fortgeführte Linien, die dem Ganzen ein ungemein anmuthiges und heitres Ansehn geben. Nicht minder charakteristisch und geschmackvoll ist die Anwendung, die Schinkel vom deutschen Styl auf die Profanarchitektur gemacht hat, namentlich in dem für den Grafen Czialinski erbauten Schlosse Kurnik im Grossherzogthum Posen, in welchem der Ernst eines zur Vertheidigung und Abwehr bestimmten Gebäudes mit der Heiterkeit, Anmuth und Zierlichkeit eines Lusthauses zur vollendetsten Harmonie verschmolzen erscheint. Nach Schinkels Entwurf erbaute Persius das Schloss auf dem Babertsberge bei Potsdam im englisch gothischen Style; es hat nicht nur äusserlich seine malerische Wirkung, sondern spricht auch den Styl durch die zierlichste und anmuthigste Einrichtung im Innern aus. Ferner ist die kleine Prinzenburg daselbst das liebliche Miniaturbild einer englisch gothischen Ritterburg. — Ohlmüller erbaute im mitteldeutschen Style die herrliche Kirche der Münchner Vorstadt Au und entwarf in demselben Style einen höchst bewundernswerthen, aber seiner Grossartigkeit wegen, welche die Mittel eines Königs erschöpft hätte, nicht zur Ausführung gekommenen Plan zu einer bairischen Ruhmeshalle, auch leitete er nach Dominik Quaglio die Herstellung der Burg Schwangau. Seine Aukirche behauptet unter den neuern Ausführungen gothischer Kirchen den ersten Platz, sowohl hinsichtlich der Grösse als der Schönheit und Consequenz der Vollendung, die sich auf alle Theile, bis zu dem beweglichen Schmuck- und Nebenwerk der Fenster, der Altäre und Kanzel herab, gleichmässig erstreckt. Hierbei ist der Einfluss bemerkenswerth, den dies Bauwerk auf Richtung der kleinern Monumentalarchitektur in München geübt hat; so sieht man seitdem auf dortigem Friedhof eine Menge Denkmäler altdeutschen Styls, die von der Vorliebe des Volks für seinen vaterländischen Styl das entschiedenste Zeugniss geben. Nach Ohlmüller ist es in München nur Prof. Eduard Metzger, welcher dem mit Unrecht so lange verlassenen deutschen Baustyl ferneren Eingang zu verschaffen strebt. Metzger, ein genialer Kopf und äusserst geschmackvoller Zeichner, der mit wissenschaftlichem Geiste Griechenlands und Italiens Bauwerke an Ort und Stelle studirte, ward durch verschiedene Aufgaben, die der Kronprinz Max ihm stellte, auf ein gründlicheres und organisches Studium der Gothik geleitet; er erkannte in ihr ein Element, das in sich die Fähigkeit trage, unsern modernen Baubedürfnissen vollständig zu genügen, andrerseits aber auch alle Bedingungen zu einer einfach schönen, nach griechischem Kunstprincip durchzuführenden Behandlung in sich enthalte. Seine Entwürfe zu Kirchen, Palästen, Kapellen, Lehranstalten, Wohnhäusern, Grabdenkmalen etc. geben lebendiges Zeugniss von seiner reichen, kühnen, aber durch ein ernstes gediegnes Schönheitsgefühl gezügelten Fantasie. Das Haus des Generalmajors Heideck zu München ist Metzgers erstes Werk der Art und ein anschaulicher Beweis, wie anmuthig und heiter gothische Gebäude sein können, und wie eine glückliche Verbindung der Elemente dieses Baustyls mit den Erfordernissen unsers Häuserbaues und unsers Klima's durch Vereinfachung nicht allein möglich, sondern von höchstem Vortheil ist. Auch Friedrich von Gärtner hat sich zur Gothik bequemt, nämlich im kronprinzlichen Palais (Wittelsbacher Palast) zu München, was in der Ausführung freilich nicht rein deutsch, sondern im englisch-gothischen Palaststyl erscheint. — Ernst Zwirner, aus Schinkels Schule, dem die Ausführung des ruhmwürdigsten Unternehmens unsrer Zeit, der Ausbau des Kölner Doms, über-

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

tragen ward, erbaute die Kirche auf dem Apollinarisberge bei Remagen am Rhein im zierlichsten altdeutschen Style, wo er, um den Fresken im Innern Raum zu verschaffen, statt hoher spitzbogiger Fenster feingegliederte Radfenster (Rosen) anbrachte; die Thürme mit ihren scharfen Profilirungen entsprechen herrlich dem Typus der Thürmchen am Chore des Kölner Doms. — Carl Heideloff in Nürnberg, der die Jakobskirche daselbst 1824—25 erneuerte, führte ausser mehren Kapellen auch die Kirche zu Schönaich in Würtemberg und die zu Sonneberg in Thüringen im altdeutschen Styl aus und hat übrigens durch sein artistisches Werk: „Die Ornamentik des Mittelalters“ die köstlichsten Beiträge zur Kenntniss der altvaterländischen Kunstformen geliefert. — Der Braunschweiger Theodor Ottmer erbaute nach englisch-gothischem System mehre Jagdschlösser, die schöne Villa Richmond des Herzogs von Braunschweig, und selbst ein Theater (im Schlosse zu Wolfenbüttel). Diese Anwendung der Gothik durch Ottmer auf so verschiedene Arten weltlicher Gebäude ist ein bedeutender Fortschritt in der Benutzung des Spitzbogens für unsre Zeit, und es bleibt der Schlendrian unsrer Architekten zu beklagen, die lieber immerfort aus Antike, Renaissance und Roccoco abschreiben und so aus allem uns Fremdem Gebäude zusammenbrauen, die unserm Volksgefühl ewig fremd und widerlich bleiben, statt dass sie die in unsrer altheimathlichen Baukunst liegenden und in gleicher Mannichfaltigkeit kaum von einer andern Bauart dargebotenen heitern und malerischen Motive für unsre Wohngebäude und Landhäuser auszubeuten suchten. — Georg Moller, der sich sonst bei aller Anerkennung des Kunstwerthes der Gothik die Ansicht gebildet, dass sie nicht zur allgemeinen Wiedereinführung geeignet sei, spricht sich entschieden dahin aus, dass ihre Construktionsart, die irriger Weise zugleich mit der goth. Baukunst selbst verlassen worden sei, in technischer Hinsicht die grösste Achtung und allgemeinste Einführung verdiene. Die ausserordentliche Leichtigkeit und Festigkeit der gothischen Gebäude beruht nach Moller auf einem sehr einfachen Principe, welches er das Netz- oder Knotensystem nennt und dessen Annahme sowohl in der Civilbaukunst als in der Brücken- und Schiffsbaukunst die grössten Vortheile gewähren würde. (Dieses Princip ist auch schon mit glücklichem Erfolg an der Kuppel der kath. Kirche und am Dache der neuen Kanzlei zu Darmstadt, an der eisernen Kuppel des Doms und am Dache des Theaters zu Mainz, wie an mehren Brücken und Thürmen angewandt worden.) Aeusserst bedeutsam für die Fortübung des deutschthümlichen Styls ist die Wiederherstellung und Vollendung ältrer Bauwerke, die zu den herrlichsten mittelalterlichen Denkmalen dieses Systems gehören. In diesen für unsre Zeit, und unser reger gewordnes Nationalgefühl so bezeichnenden Restaurationsarbeiten ist die eigentliche Schule für unsre Architekten, Steinmetzen, Maurer und übrigen Bauhandwerker zu suchen, die sich mit deutscher Gothik näher vertraut machen wollen.

Eine andre ehrenwerthe und zahlreiche Reihe von Architekten hat sich dem Rundbogen zugewandt, nämlich dem vorgothischen, romanischen Bausystem. Als Bauelement schien ihnen weder die horizontale Lagerung der griechischen Architektur noch der hochstrebende Bogen der Gothik für alle Bedürfnisse, Oertlichkeiten und Baustoffe in demselben Grade geeignet wie der Rundbogen, der sich den verschiedensten Räumlichkeiten und Massbestimmungen mit Leichtigkeit anbequemt. Man erkannte die einfache ruhigklare Schönheit der reinen Antike an, ohne sich zu verhehlen, dass die griechische Baukunst nur eben auf dem alten griech. Boden und unter den alten griech. Verhältnissen ihre wahre Bedeutung hatte, während sie unter unsern von jenen diametral verschiednen Verhältnissen nicht nur immerhin fremd bleiben, sondern auch nüchtern und ungenügend erscheinen muss. Da bot sich der Rundbogen als Vermittler, weil man das in ihm fand, was man in der eigentlich römischen Baukunst vermisste, nämlich die reinere Entwicklungsform und Fortsetzung der Antike. Dem romanischen Rundbogen ist nur Ernst, Gediegenheit, ja Schwerfälligkeit und Düsternheit eigen; er entzieht sich aber darum dem feineren Ornament, dem Zierlichen und Anmuthigen nicht. Freilich lässt er immer etwas vom ursprünglichen Ernst seiner melancholischen Grundfärbung selbst durch die heiterste Umhüllung des Schmuckwerks hindurchschimmern. Auf entsprechende Stimmungen und Zustände wird diese Erscheinung anziehend wirken, doch thut sich darin eine gewisse Beschränktheit seines Charakters kund, die nur selten eine reine Empfindung aufkommen lässt. Allerdings ist der Rundbogen zu malerischer Gruppirung befähigt, und bedenkt man die Stufe der Vollendung, die er in Bauten des 14. Jahrh. in Toskana, der Lombardei und Venedig, noch früher aber in deutschen Bauwerken erstiegen hat, dann wird klar, dass er selbst der überraschendsten Pracht, der gediegensten und edelsten Anordnung, und wie dem zierlichsten, so auch dem reichsten und mannichfaltigsten Schmuckwerk zugänglich sei. Auch scheint dies der

verschiedensten Anwendungen und Stimmungen fähige Elemente für kirchliche wie für weltliche Zwecke der verschiedensten Art und Bestimmung gleich geeignet zu sein. So oft es indess auf kirchliche Gebäude angewandt worden, so wenig ist es doch grade hier zu seiner vollen Entwicklung gelangt, denn hier hat es immer jenen ernsten, der Kirchenarchitektur zwar im Allgemeinen zusagenden, doch aber oft schwerfälligen düstern und trocknen Charakter mehr als wünschenswerth beibehalten, ohne dadurch im Einzelnen immer vor willkürlich und unzweckmässiger Anwendung des Ornaments verwahrt zu bleiben. In der Profanarchitektur dagegen hat der Rundbogenstyl im Einzelnen eine entschiedner hervortretende Durchbildung erfahren, doch nicht ohne Vermischung mit verschiedenartigen antik-griechischen Bestandtheilen, welche die selbstständige und reine Entwicklung des ursprünglichen Elements nicht zur Vollendung gedeihen liessen. Viel kann zur Vermeidung des Einförmigen und Nüchternen, was dem Rundbogenstyl von Natur eigen, geschehn, nicht blos Seitens der Wahl und Benutzung des Ornaments an Fenstern, Portalen, Gesimsen und Kapitälen, sondern mehr noch und Wesentlicheres durch die architektonische Anlage und Vertheilung der Räumlichkeiten, sowie durch das gegenseitige Verhältniss und die Gestaltung der rundbogigen Formen selber. Hierin, wie in andern Bezügen, entwickelt der Rundbogen neue und bedeutende Vorzüge, zumal in seiner Anwendung auf den Kirchenbau. Er gestattet der Plastik wie der Malerei, und zwar der Tafelmalerei in gleichem Grade wie dem Fresko, den freiesten Zutritt, ohne sich selbst der Glasmalerei zu verschliessen, sofern sich diese begnügt, schlichter und anspruchsloser aufzutreten. In allen diesen Hinsichten empfiehlt er sich sehr wohl den monumentalen Richtungen und Strebungen heutiger Kunst. Der Rundbogenstyl hat derzeit seine Hauptrepräsentanten in Heinrich Hübsch zu Karlsruhe, Friedrich v. Gärtner zu München und Ernst v. Lassaulx zu Koblenz. H. Hübsch, sowohl durch Studien vielseitig gebildet, als von Natur mit scharfem philosophischen Verstande und mit praktischem Blick ausgerüstet, regte vorzüglich die Wiederaufnahme des vaterländischen Rundbogensystems an, dessen weitre Entwicklung einst durch den ihn verdrängenden Spitzbogenstyl unterbrochen worden war und dessen schönste Monumente am Rhein, in Franken, Thüringen und Sachsen vorhanden sind. In seiner 1828 zu Karlsruhe erschienenen Schrift: „In welchem Style sollen wir bauen?" hat er seine Grundsätze darüber entwickelt, die dann in seinen „Bauwerken" (Karlsruhe 1838) die wesentliche Bestätigung erhielten. Sein Streben geht auf Ausbildung eines von conventioneller Nachahmung freien und dem Zeitbedürfniss entsprechenden Rundbogenstyles, zu dem ihm in seiner Praxis die alten rheinischen Muster natürlich nur als Wegweiser, als frei zu behandelnde Vorbilder dienten. Das wichtigste Bauwerk von Hübsch ist die Kirche zu Bulach bei Karlsruhe; ferner sind von ihm das neue Akademiegebäude und die polytechnische Schule zu Karlsruhe, das Waisenhaus zu Frankfurt am Main, die evangelischen Kirchen zu Barmen bei Elberfeld, Zaisenhausen zwischen Karlsruhe und Heilbronn, Epfenbach unweit Heidelberg, Bauschlott unweit Pforzheim, und die katholischen Kirchen zu Dürrheim bei Donaueschingen und zu Stahringen am Bodensee. Auf Veranlassung des Bischofs Keller arbeitete er den Plan zu einer Kathedrale von Rottenburg aus. Sein neustes Werk ist die neue Trinkhalle zu Baden-Baden. Nächst H. Hübsch ist als geistvoller Pfleger des Rundbogensystems der Bauinspector von Lassaulx zu Koblenz rühmlichst hervorzuheben. Seine Bauwerke beurkunden stets die Originalität ihres Erzeugers; als sein Hauptwerk nennt man die Kirche zu Vallendar unter Ehrenbreitstein, die aus den J. 1837—41 datirt, mit Ausnahme des vom frühern Gebäude stehen gebliebnen unästhetischen Thurms. Die Kirchen von Lassaulx beruhen allerdings in den Hauptformen auf dem romanischen System, doch ist ihnen ein gemeinsamer Charakterzug eigen: das Streben nach Verbindung der beiden in der Architektur herrschenden Richtungen, des Ausbreitens in der Horizontale und des Aufstrebens in der Vertikale. Eben darin und wohl auch in den Gewölbekonstruktionen unterscheidet sich sein Styl von dem des Karlsruher Hübsch. In der Regel nimmt Lassaulx ein ziemlich flaches Dach mit dem Giebelwinkel 110°, führt aber den Thurm in einer schmalen feinen Spitze möglichst hoch hinauf. Mit flach oder halbkreisrund geschlossener Thür, nach herkömmlichen ältern Verhältnissen, verbindet er sehr überhöhte Rundbogenfenster von 4½ Durchmesser, ohne die bekannte Zuthat von Säulen oder Halbsäulen etc. Starke Profilirungen vermeidet er, im Detail herrscht grösste Zierlichkeit, Geschmack und feine Ausführung. Eine besondre Eigenthümlichkeit bilden bei ihm die Treppen, für die er die mannichfaltigsten Formen und Zusammensetzungen gefunden. Seine Thürme liegen ganz im Charakter vieler rheinischen Kirchen, und nur ihre Dachform will nicht ansprechen. Gleich H. Hübsch und Fr. v. Gärtner wendet Lassaulx auch farbige Verzierungen an den Gebäuden an, natürlich

in sehr berechnetem Maase und alles Bunte vermeidend. In Betracht der von ihm publicirten Entwürfe unter dem Titel „Bauzeichnungen von Kirchen" erklärt ein kompetenter Richter, dass sich darin eine sichere und bewusste Sinnesrichtung ausspreche, durch welche allein die Architektur dieser Zeit zu eigenthümlicher selbstständiger Gestaltung gelangen kann. Nur in der Kirche zu Treis an der Mosel ist Lassaulx von seinem System darin abgewichen, dass er dort Thüre und Fenster im Spitzbogen bildete; im Uebrigen, wie in der Construktion des Daches und Thurmes, gleicht dann die Kirche wieder seinen andern Kirchenbauten, so dass sie nicht als eine streng altdeutsch gebildete erscheint. — Von Friedrich von Gärtner's Thätigkeit in derselben Richtung zeugen tüchtige Bauten wie die Befreiungshalle bei Kehlheim, das Bibliothekgebäude und namentlich die Ludwigskirche zu München, welche letztre ein glänzendes Beispiel von dem eigenthümlichen Styl, der zwar auf dem Mustergiltigen des romanischen fusst, aber den letztern in freier Ausbildung und wahrhafter Veredlung darstellt. Das Rundbogenprincip hat auch Voit in mehr denn zwanzig Kirchen in der Gegend von Speier bethätigt. Ferner brachte der Architekt Rosengarten in Kassel auch beim Bau der dasigen Synagoge aus konstruktiven, ästhetischen und liturgischen Gründen den Rundbogen in Anwendung und gab dabei dem Baumateriale auch hinsichtlich seiner natürlichen Färbung sein Recht, indem er alle Mauern aus gelblich-weissem Bruchstein, alle Gesimse sowie Fenster- und Thüreinfassungen von geschliffnem röthlichen Quaderstein, die Verstärkungspfeiler der Risalite aber in abwechselnden Lagen von rothem und graugelblichem Quaderstein ausführte. In diesem Bau offenbart sich, sowohl was die Wahl des architektonischen Elements, als was dessen konstructive Durchführung anlangt, die genauste Verwandtschaft mit dem von Hübsch veredelten Systeme. In Zittau wandte der Architekt August Schramm den Rundbogenstyl sehr glücklich auf den neuen Rathhausbau an. In Berlin wie anderwärts wird der Rundbogen zwar geschmackvoll benutzt, aber immer noch meist nach Schinkelscher Weise in Verbindung mit antiken Formen und Linien, daher Gebäude wie die neue Thierarzeneischule von Hesse, wo der Rundbogenstyl des Aeussern auch im Innern entsprechend durchgeführt ist (nur dass auch hier das Hauptgebäude mit griechischem Giebel abschliesst), noch immer zu den seltnern Erscheinungen zählen. In sehr geschmackvoller und gediegner Anwendung und zugleich in Vermischung mit spitzbogigen Formen aus der Uebergangsperiode erscheint der Rundbogen auch an dem neuen, einen Complex bildenden Bibliotheks-, Gymnasial- und Schulgebäude in Hamburg, das durch den Stadtbaumeister C. Wimmer als Architekten und Hrn. Forsmann als Condukteur durchgängig massiv von Ziegelmauerwerk, zum Theil mit Hilfe eines dauerhaften sogenannten römischen Cements in den J. 1837—39 aufgeführt ward. Endlich nennen wir noch als sehr einsichtige Pfleger dieses Styls den Baumeister der Münchner Bonifaciuskirche, Ziebland, und den Architect Gutensohn, der ein schönes romanisches Kirchengebäude für Marienbad in Böhmen entwarf.

Baum (Attribut). Derselbe ist ein Zeichen für folgende Heilige: St. Afra von Augsburg (die an einen Baum gebunden und mit diesem verbrannt ward); St. Gerlach (der als Eremit in einem hohlen Baum domicilirte); St. Bavo (der dasselbe Logis wählte); St. Zuirardus (der in einem hohlen, mit Stacheln bekleideten B. sass); St. Eutropius (mit grünendem B. neben sich, weil der Pfahl, woran er gebunden ward, Blätter trieb); St. Pantaleon (den man an einen Oelbaum band, der alsbald voller Früchte stand); St. Edmund (an einen B. gebunden, wonach die Dänen den tödtenden Pfeil schossen); St. Sebastian (der am Baum oder Pfahl mit vielen Pfeilen durchbohrt ward); St. Januarius (am B. angebunden und von wilden Thieren umgeben); St. Donatus (hinter ihm der Baum, in den ein Blitz schlug); St. Theodula (mit den Füssen an einen Cypressenbaum angenagelt); die heil. Zoë (mit den Haaren an einem B. aufgehangen); St. Christoph (mit grossem B. in der Hand, weil sein Stecken ergrünte und in die Erde gesteckt zum B. erwuchs); St. Corona (zwischen zwei Bäumen zerrissen) etc. Vergl. noch die Artikel: Feigenbaum, Palme.

Baumann, Julius, Schüler des Prof. Kolbe zu Berlin, zählt zu den fruchtbarsten Malern der jungen deutschen Schule. Sein vielseitiges Talent neigt sich vorzugsweise zum Genre. Man kennt von ihm: eine Heuernte; ruhende Schnitterin; Mädchen mit Waschen beschäftigt; Mädchen am Brunnen; die eingeschlafne Spinnerin; einen Slowaken; einen Seesturm; eine Albaneserin und tanzende Italiener; letztere wurden 1844 im Museum des Kunsthändlers Karsch zu Breslau bemerkenswerth gefunden.

Baumaterialien sind 1) Steine, worunter man natürliche und fabricirte unterscheidet. Jene (wie der Bruch-, Feld-, Kalk- und Sandstein) müssen sich geregelte Formen geben lassen, bevor sie verwendbar sind; die andern, als Erzeugnisse von

Menschenhand, entstehen gleich in bestimmten baupasslichen Formen, werden an der Luft getrocknet und im Ofen gebrannt, und heissen ungebrannt „Lehm- und Luftsteine," gebrannt aber „Ziegelsteine." 2) Holz, von Eichen, Lerchen, Kienen, Tannen, Fichten (Föhren), Buchen, Erlen (Elsen) etc. 3) Verbindungsmaterialien, wie Kalk, Gyps, Thon, Lehm, Sand, Kitt; ferner Nägel, Anker, Klammern, Dübel, Draht, Rohr etc. 4) Metalle, als Kupfer, Zinn, Zink, Messing, Eisen, Blei etc. 5) Farben, Glas etc. Betrachten wir die Baumaterialien vom archäologischen Standpunkte, und zwar zunächst im geschichtlichen Hinblick auf unsre altvaterländische Kunst, so finden wir, dass die meisten der ältesten deutschen Kirchenbauten (vom 8. u. 9. Jahrh.) aus Holz bestanden. Der Steinbau begann wohl im 10. Jahrh., aber noch zu Anf. des 11. Jahrh. galt in manchen Gegenden ein steinerner Thurm für eine Seltenheit. Man wählte zum Bau diejenige Steinart, welche unter den obwaltenden Lokalverhältnissen als die zweckmässigste erschien oder am leichtesten zu beschaffen war, daher sich auch selten aus der zu einer Kirche verwendeten Steinart ein Schluss auf die Entstehungszeit des Baues machen lässt. Natürlich ist das Material nicht ganz ohne Einfluss auf Form, Struktur und Ausschmückung der Gebäude geblieben; dies wird namentlich bei Vergleichung der Ziegelbauten mit den Bruchsteinbauten unsrer Alten ersichtlich. In der Südhälfte von Deutschland, etwa bis zur Elbe gerechnet, sind die Kirchenbauten meist aus Bruchsteinen verschiedner Art ausgeführt, z. B. am Rhein: aus Basalt, Trachit (aus den Steinbrüchen vom Drachenfels beim Kölner Dombau verwendet), Sandstein, Tuff, Granit und Kalksinter (letztrer zu Säulen u. dgl.), in Schwaben aus Sandstein, Kalkstein, zuweilen aus Backsteinen (wie man beim Ulmer Dom findet), in Tyrol und Oesterreich zuweilen aus Marmor. In Sachsen kommen die Kirchenbauten aus Sandstein (wie beim Merseburger und Magdeburger Dom), Kalkstein (Dom zu Naumburg), Porphyr, Eisenstein etc. vor. In den Rheinlanden findet man in den ältesten Bruchsteingebäuden zuweilen einzelne Schichten von Ziegeln verwendet, was an die römische Technik erinnert, wie beim westlichen Vorbau der Pantaleonskirche zu Köln, an den ältesten Theilen des Doms zu Trier und des Bonner Münsters. In der Nordhälfte Deutschlands ist das Material der Ziegel in frühester Zeit neben dem behauenen Granit (Feldstein) herrschend, wird dann aber ausschliesslich vorherrschend, nur dass man zu den Grundmauern der Ziegelbauten fortwährend noch den Granit, freilich meist nicht als Haustein, sondern roh in Anwendung behielt. Die architektonischen Details und Ornamente sind bei den Ziegelbauten oft aus Kalkstein oder Sandstein gefertigt. — Gussmauerwerk (bei Vitruv „Emplekton" genannt) findet man im ganzen Mittelalter, wie schon bei den Griechen und Römern, häufig; die beiden Aussenflächen wurden aus Stein schichtweise aufgemauert, der innere hohle Raum ward mit kleinen Steinen und vielem Mörtel ohne regelmässige Schichtung ausgefüllt. — Es ist bekannte Geschichte, dass der alte Mörtel häufig die Probe grösster Festigkeit die Jahrhunderte hindurch bestanden hat. Als Resultat einer in der Altmark vorgenommnen chemischen Analyse des harten mittelalterlichen Mörtels ergab sich: 70 Theile reiner grober Quarzsand, 25 Theile Kalk und 5 Theile Gyps, welche Mischung aber unmittelbar nach dem Löschen des Kalks geschehen ist. Zuweilen löschte man den Kalk mit Wein (der Sage nach auch mit Buttermilch) ab, indem man wahrscheinlich glaubte, den Mörtel dadurch haltbarer zu machen. Die ältern Gebäude zeigen gewöhnlich schmale, neuere breite Mörtelfugen. Beiläufig sei erwähnt, dass bei der zu Ende des 10. Jahrh. erneuerten Kuppel der Sophienkirche zu Konstantinopel der Mörtel mit Gyps, zerstossenen Muscheln und Ulmenrinde vermischt, mit einem Gerstenabsud aus grossen Kesseln angerührt und lauwarm verwendet ward; zum äussern Bewurf wurde Kalk mit Oel gemischt. — Wie der mittelalterlichen Technik hinsichtlich der Mörtelbereitung der Preis verbleibt, so auch in Hinsicht des Formens und Brennens der Ziegelsteine, die man im 13. Jahrh. in der bedeutenden Grösse von mehren Fussen zu verfertigen und sehr glatt und fest zu brennen verstand. Noch sieht man solche z. B. am Portal der Klosterkirche zu Berlin, gemalte auf dem Metzgerthurme zu Ulm, auf dem Münsterdach zu Basel etc. Historisch sei hier weitererwähnt, dass man beim Kuppelbau der Sophienkirche, der in die erste Hälfte des 6. Jahrh. fällt, gebrannte Steine aus einer weissen Erde (Infusorienerde) verwandte, welche mindestens fünfmal leichter als die gewöhnlichen Mauersteine waren und auf dem Wasser schwammen. Dass sich diese Steine, verbunden durch den obgedachten Mörtel, bewährt hatten, geht aus dem Umstand hervor, dass man sie bei der Erneuerung jener Kuppel im 10. Jahrh. wieder anwandte.

Baumburg, bei Trossberg an der Alz in Baiern, zeigt noch einen alten Klosterbau.

Bäumchen (Attribut) hält in der Hand der Franziskaner *Salvator ab Horta.*

der sich den Heiligenschein durch sein Spazieren auf glühenden Kohlen verdiente. Ein trocknes Bäumchen oder Ast in der Hand führt St. Achatius.

Bäume (in der Malerei). Ist die Landschaft die Lyrik der Malerei genannt worden, so können die Bäume die poetischen Ausrufungszeichen der Landschaft heissen. Für den Maler gilt Folgendes. Der Baum sei charakteristisch und wahr, sowohl im Stamm als in den Blättern und Zweigen, so dass man durchaus erkennt, zu welcher Hölzerart er gehört. Die Partien der Zweige, die je nach der Art des Baumes verschiedenartig, bald unter dem, bald jenem Winkel, aus dem Stamme hervorgehen, müssen sich gruppenartig absetzen und den Baum runden. Daher ist es wichtig, bei Vertheilung der Lichter sparsam zu sein, um den Totaleindruck des Abrundens nicht zu stören. Ein nach der rechten Seite gebogener Baum trägt, wenn seine Biegung nicht von Luftbewegung herrührt, die grösste Last der Belaubung auf der linken Seite, und umgekehrt; ein gerade aufgewachsner wird seine Zweige stets zu einem gewissen Gleichgewicht vertheilt haben. Die Bäume unter sich müssen, gleich den Figuren in historischen Gruppen, gut gestellt werden, so dass, bei Mannichfaltigkeit, eine Art von Zusammenhang nicht fehlt, was durch die verschiedenartige Bildung und Färbung sehr begünstigt wird. In den Vorgründen sind groteske, alte, halb entlaubte, bemooste Bäume von guter Wirkung. Das Wüste, Geknickte, von der Vergänglichkeit Ergriffne fordert jedoch ein beharrlicheres Studium als die frische, gesunde Naturform selbst, wenn es wahr und ansprechend auftreten soll. Ist das Tableau von einiger Grösse, so lässt sich im Vorgrunde die Blätterform, der botanische Charakter mancher Stauden und Gräser wiedergeben, was aber stets mit der Bodenart, dem Wuchs der Bäume etc., überhaupt mit dem Grade der vegetabilischen Kraft, die sich in der Umgebung zeigt, übereinstimmen muss. Dürre, magere Bäume und Ueppigkeit des Pflanzen- und Graswuchses widersprechen sich. Für Mittelgründe eignen sich schöne, gesunde Baumarten mit entschiedenem Charakter in Kronenform und Stamm, eine Mischung von solchen mit massiger Belaubung und welchen von leichtem, spielendem Bau. Hintergründen können nur massige, nicht spielende Baumformen in breiter Behandlung zugetheilt werden. Des Baumes allgemeiner Charakter ist Freiheit. Diese zeigt sich in der Leichtigkeit und Lockerheit, und das Lockere beruht wieder auf der vermehrten Menge der Zwischenräume, auf dem Durchblicken von Lufttönen, auf dem Spiel der Zweige und Blätter gegen den Himmel. Bäume und Baumgruppen verschiedner Gründe stelle man nicht senkrecht übereinander und lasse sie nicht in gleicher Höhe der Gipfel abschneiden; eine Regel, wie sie auch von Felsen und Höhen der Vor- und Mittelgründe gilt. Die eigenthümliche Nuancirung der verschiedenen Baumarten unter sich und im Verhältniss zu den Jahreszeiten muss aufs Fleissigste bei der Meisterin Natur studirt werden. In „bewegter" Landschaft nehmen grade die Bäume den hauptsächlichsten Antheil an der Bewegung, welche sich bei ihnen in den nach einerlei Richtung gedrückten Formen der Zweige, der Stämme, vorzüglich auch in der veränderten Farbe des Laubes ausspricht, wie denn z. B. Weiden nach der Seite des Windes ein fast weissliches Grün erhalten, welche Farbenveränderung auch mehre Pflanzen des Vordergrundes theilen.

Baumkantig (Bauk.) heisst ein solches hölzernes Verbaustück, welches hinsichtlich des Baumes, aus dem man es herstellte, nach zu grossen Dimensionen behauen oder geschnitten wurde, so dass sich an den Seiten noch Stellen vorfinden, an welchen die Peripherie des Baumes, oft sogar die Borke (Rinde) sichtbar blieb. Baumkantige Stücke dürfen eigentlich bei keinem Bau zur Verwendung kommen, weil solche am ehesten verderben. Erlauben indess Umstände einzelne Verbandstücke der Art, so bleibt zu bestimmen, wie gross die Baumkante sein darf. Daher sagt man in den mit dem Bauholzlieferer abgeschlossnen Verträgen, dass die zu beschaffenden Hölzer 1 oder ½ Zoll Baumkante haben dürfen, dass aber Hölzer von bedeutenderer Baumkante keine Annahme finden.

Baumzweig (Attr.) hält in der Hand die heil. Bibiana, desgl. St. Achatius, der jedoch einen dürren führt.

Baunach, ein Markt am Einfluss der Baunach und Lauter in den Main, mit einer steinernen Brücke über die Lauter, hat in der Nähe die Elendenkapelle, wo sich ein immer wasservolles Erdloch befindet, an welchem die hieher Wallfahrtenden ihre Waschung verrichten. Auf der Bergkette, wo die Kapelle liegt, stand auch die Burg der Edlen Zollner von Brand.

Bauordnung, gleichbedeutend mit Bauart und Baustyl. Man begreift aber auch unter „Bauordnung" die gesetzlichen Verordnungen (Baupolizeigesetze), welche in einem Staate oder in einer einzelnen Stadt für das bauende Publikum bestehen und

nach denen dasselbe sowohl bei Fertigung der Entwürfe als bei der Ausführung sich zu richten hat. In manchen Gegenden gelten noch Bauordnungen aus der dicksten Zopfzeit, die durch fehlerhafte Fassung so viele Zweifel für die Anwendung ergeben, namentlich wo es die baulichen Rechtsverhältnisse der Nachbarn gilt, dass man mit Recht hier und dort von einer entsetzlichen Rechtsunsicherheit in diesem Betracht spricht. Baurechtliche Bestimmungen, die Gesetzeskraft haben sollen, sollten lediglich von vielerfahrnen Baumeistern entworfen und durch die Gesetzgebung des Staats nur in die legale Form (aber klaren, prägnanten Ausdruckes) gebracht werden.

Bäurisches Werk (Bauk.). Bei Quader- oder Werkstückmauern von sogen. reiner Arbeit, welche den Verband der einzelnen Steine ohne Verblendung in sorgfältiger Bearbeitung und Zusammenfügung zeigen, erhalten die Wandflächen die zweckmässigste Auszeichnung durch Darlegung eines regelmässig eingetheilten Fugenschnitts, der die einzelnen Steine des Mauerwerks von einander scheidet. Sind hierbei die Fugen beteutend vertieft, die Steine hervorgehoben, so entsteht das sogen. bäurische oder Quaderwerk — Rustik, Bossage —, welches Stärke und Festigkeit ausdrückt und sich daher für Gebäude von ernstem Charakter, überhaupt aber nur für Aussen- und Hauptmauern oder Unterbaue eignet, wogegen Füll- oder innere Wände höchstens eine leicht eingeschnittene Fugeneintheilung erhalten. Die Rustik kam bei den Griechen nur bei Unterbauen oder Befestigungswerken vor, da sie — wie es auch zur Zeit des Spitzbogenstyles geschah — wohl konstructiv bauten, aber die Konstruction nicht so zur Schau legten, als es die Römer thaten, welche durch die gewaltigen Massen ihrer Theater, Amphitheater, Triumfbogen, Castelle etc. dazu getrieben wurden. Nach der Wiederaufnahme des antiken Styls fand auch das Quaderwerk eine häufige, mitunter übertriebene Anwendung.

Bauschlott, ein Ort unweit Pforzheim, mit einer evangelischen Kirche, die als Bauwerk im veredelten Rundbogenstyl von Heinrich Hübsch bemerkenswerth ist.

Bauschule, oder Bauakademie, eine Lehranstalt zur theoretischen und praktischen Ausbildung von Baukünstlern. Der praktische Unterricht betrifft besonders das geometrische und freie Zeichnen von Holz-, Stein- und Eisenkonstructionen und ganzen Bauplänen, das Modelliren derselben in Gyps, Holz, Metall, und das Feldmessen. Der theoretische Unterricht umfasst alle mathematischen Wissenschaften, die Statik, Hydraulik und Mechanik, die Physik, Chemie und Mineralogie. Dann begreift der Unterricht auch die theoretische und praktische Anwendung dieser Wissenschaften auf städtische und ländliche Baukunst, auf den Wasser-, Brücken-, Strassen-, Maschinen-, Schiffs- und Festungsbau. Die bekanntesten Bauakademien befinden sich zu München (unter Friedr. v. Gärtner), Berlin, Dresden (unter Prof. Semper), Wien; ähnliche Anstalten sind die „polytechnischen Schulen" zu Karlsruhe, Nürnberg, Paris etc. Als Vorbereitungsanstalten zu den Bauakademien können die Bauhandwerksschulen (Baugewerksschulen) angesehen werden, wo die Bauhandwerker in ihrem Berufe zu Meistern ausgebildet werden. In vielen deutschen Städten hat man dergleichen auch unter dem Namen „Bauzeichnenschulen." Eine der vorzüglichsten und frequentirtesten Baugewerksschulen ist die zu München, die unter dem k. Baurath Dr. Gustav Vorherr steht.

Bause, Joh. Friedrich, geb. 1738 zu Halle, gest. zu Weimar 1814, zählt zu den vorzüglichsten deutschen Stechern. Eine Reise nach Augsburg (1759) und vornehmlich das Studium nach Blättern berühmter Stecher, namentlich Wille's, gab seinem Geschmack die bessere Richtung und seinem Stichel mehr Festigkeit, der alles Metallartige vermied und sich mehr durch malerischen Reiz auszeichnete. Von 1787 bis kurz vor seinem Tode arbeitete er in Leipzig, wo er bis 1808, in welchem Jahre Georg Wille starb, stets eine Correspondenz mit diesem unterhielt. Hauptsächlich ist Bause als Porträtstecher nach Gemälden A. Graff's bekannt. Mit ungemeiner Treue ging er in den Geist der Originale ein, und man findet die Freiheit und Sicherheit des Malers ebenso wahr in den gestochnen Bildnissen; vortrefflich sind die Fleischpartien behandelt, jeder Stoff ist in seinem bestimmten Charakter ausgedrückt. Daneben lieferte Bause auch Versuche in Aquatinta, in Schwarzkunst und Zeichnungsmanier, sowie im Punctiren. Wie äusserst gewandt er auch die Nadel führte, beweist sein vortrefflich radirtes, mit dem Grabstichel beendetes Blatt der drei nebeneinander stehenden Apostel nach Caravaggio. Zu seinen besten Blättern gehören ferner: Rosette, nach Netscher; die fleissige Hausfrau, nach Gerh. Dow; Artemisia, nach Guido; Magdalena, nach Battoni; der Perser, nach Mieris; Venus und Amor, nach Cignani; das Mädchen mit dem Kaninchen, in Schwarzkunst nach

Magdalena Basseport; zwei alte Köpfe, nach Rembrandt geätzt; zwei dergl. nach Dietrich; die wandernden Musikanten nach dems.; das Porträt Michel Ehrlich's, in Schwarzkunst nach B. Denner; die Bildnisse Lessings, Mendelsohns, Weisse's, Hagedorns, Gessners, Rabeners, Platners, Reinhold Forsters, Friedrichs des Grossen, nach Graff; Gellert und Thümmel, nach Oeser; Albrecht v. Haller, nach Freudenberger; Leibnitz, nach Scheitz; Winckelmann, nach Maron; J. G. Wille, nach Halm; Friedrich II., nach Wille; Wieland nach May etc. Das letzte Blatt, das Bause arbeitete, stellt Christi Erklärung des vornehmsten Gebots nach da Vinci dar. — Seine Tochter, Juliane Wilhelmine B., die den Banquier Löhr in Leipzig heirathete, ätzte eine Folge von 8 Landschaften nach Bach, Both, Kobell etc. Diese schön ausgeführten Blätter erschienen 1791.

Baux, B. Raymond de, Schlachten- und Genremaler zu Berlin. Man kennt von ihm z. B. „Kosacken auf dem Marsche Anno 1813, im Vorgrunde ein Kosack mit einem erbeuteten Pferde;" die „Entführung," mittelalterliche Scene; den „fröhlichen Juden, der seine Pfeife raucht," nach der Natur; ein „Scharmützel zwischen Kosacken und Franzosen;" einen „französ. Grenadier auf Vorposten im J. 1812;" ein „junges Mädchen, Weintrauben kaufend;" einen „Postillion auf der Landstrasse" und „Kinder beim Angeln." 1836 sah man auch zwei Kinder in griechischer Tracht, lebensgrosse Figuren, von ihm ausgestellt.

Bavaria, lateinischer Name des Baierlandes, den man [analog dem Verfahren der Alten, denen die weibliche Endung ihrer Länderbezeichnungen zu Statten kam] zugleich als Bezeichnung der Landesfigur gebraucht. Als Personification Baierns ist die Bavaria, ähnlich wie die Saxonia, Austria, Italia etc., Gegenstand der Poesie und Kunst. Das bedeutsamste plastische Denkmal, das künftig zugleich auch buchstäblich die hervorragendste Zierde Baierns sein und von der glorreichen Periode der baierschen Kunst unter Ludwig I. weitsprechendes Zeugniss geben wird, ist jene Bavaria, die sich als kolossales Standbild vor der baierischen Ruhmeshalle auf der Sendlinger Anhöhe oberhalb der Theresienwiese bei München erheben wird. Ludwig Schwanthaler entwarf und modellirte diese Statue, die in Bronze gegossen und durch Ferdinand Miller, Stiglmaiers würdigen Nachfolger, ausgeführt wird. Der Erzkoloss wird 54 Fuss hoch; mit dem Sockel aber wird er eine Höhe von 84 Fuss erstreben. Die einzelnen Theile des Monuments, das bis zum J. 1850 vollendet sein soll, werden jetzt zum Guss vorbereitet, der einer der kühnsten sein wird, von dem die Geschichte weiss. Die Bavaria hält den Kranz wie auffordernd in der einen Hand empor, das Schwert in der Scheide ruht in der andern, und ein Löwe — von 26 Fuss Höhe — steht zu ihren Füssen. Sie ist, als zu einem Gebäude dorischer Ordnung (der Ruhmeshalle) gehörig, ebenfalls antik gehalten; doch verleihen ihr die langen germanischen Haare und eine Wildhaut einen höchst eigenthümlichen Charakter. Allgemein bewundert man den deutschen vollendeten Kopf an dieser Statue, welcher bei all seiner kolossalen Grösse eine ungemeine Lieblichkeit zeigt. — Nach einem Gypsmodell Schwanthalers ist diese B. lithografisch wiedergegeben auf dem Titelblatt zu den „Neuen Malerwerken aus München." — Die Figur der Bavaria erscheint übrigens wie eine Pallas Athene als Mittel- und Hauptfigur auf dem Giebelfelde des von Ziebland erbauten Kunst- und Industrieausstellungsgebäudes zu München, wo sie als hohe würdevolle Gestalt die Patronin des Kunstlebens in Baiern vorstellt und vom Throne herab, auf dem sie steht, durch ehrenreiche Belohnung die Künste zu immer neuer Thätigkeit aufmuntert; die Kränze in ihren Händen gelten den von beiden Seiten zu ihr herantretenden Künstlern, durch welche die verschiednen Kunstzweige dargestellt sind, links dem Architekten mit Zirkel und Gebäudemodell, dem durch mehre Tafeln charakterisirten Historienmaler, dem Genremaler, Porzellan- und Glasmaler, rechts dem Bildhauer in stolzer Haltung, dem Erzgiesser und Münzgraveur. Sämmtliche Figuren sind Marmorstatuen von Schwanthalers Hand und zu den vorzüglichsten Leistungen des grossen Bildners zu rechnen. Als Landesfigur erscheint die Bavaria auch am grossartigen Denkmal des Königs Max von Baiern, welches im J. 1835 zu München errichtet ward. Die Erfindung und Modellirung der sitzenden Königsstatue sowie sämmtlicher Skulpturen am Fussgestell rühren von Christian Rauch, dem Altmeister der jetzigen deutschen Bildhauerei, her. Die Bronzestatue, sowie alle Theile des aus demselben Material bestehenden Fussgestells sind von Stiglmair gegossen und ciselirt worden. In der Profilansicht der einen Langseite des untern Sockels wird die Mitte von der Statue der Bavaria geschmückt, welche unser eingedruckter Holzschnitt (s. Abbild. folg. Seite) veranschaulicht. Als eine Jungfrau von kräftiger Gestalt und edeln Gesichtszügen steht die B. in gesunder Tüchtigkeit und ruhiger Würde da. Ihr Haupt wird von der Mauerkrone geziert. Die Pflugschaar, worauf

sie sich mit der Linken stützt, deutet auf den Ackerbau als die am meisten verbreitete Beschäftigung und Hauptnahrungsquelle von Baiern. Darauf bezieht sich ebenfalls das kurze aufgeschürzte Untergewand und die Schnürstiefeln von antiker Form. Durch den Panzer, der ihre Brust schirmt, wird Baierns Wehrhaftigkeit bezeichnet. In der Mitte desselben befindet sich das bairische Wappen. — Das Triumfthor am Ende der Ludwigstrasse zu München, das ganz aus weissem Marmor errichtet wird, erhält als Krönung eine Bavaria Victrix auf einem Löwengespann aus Erz.



Bavo, der Eremit, erhält zu Attributen 1) einen hohlen Baum, in welchem er lebte; 2) einen Stein im Arm, den er während des Gebetes hielt; 3) einen Wagen neben sich, oder auch ein Wägelchen auf der Hand, weil er einen davon überfahrenen Menschen heilte. Ums J. 630.)

Bawo, (oder Babe), Bruder Johannes, Prior und Sakrist an der schönen, um 787 durch Rithulphus Dorobernensis aus Backstein erbauten Basilika von St. Alban in England, erbaute eine Steinkirche im Glockenthurm, deren es auch anderwärts gab, so wie auch solche in den Domthürmen zu Köln beabsichtigt waren. Vergl. Marsham's englisches Klosterbuch, und Kreusers Dombriefe (S. 172).

Bayard, 1) Name des wundersamen Rosses der Haimonskinder; 2) des Pierre du Terrail, Seigneur de Bayard, des „Ritters sonder Furcht und Tadel," eines der grössten und poetisch gefeiertsten mittelalterlichen Helden, der 1476 auf Schloss Bayard bei Grenoble geboren war und 1524 nach der Einnahme von Lodi, als er dahingeeilt, um das flüchtende Heer Frankreichs zu retten, den Tod durch eine Doppelhakenkugel fand, die in seine rechte Seite traf und ihm das Rückgrath zerschmetterte.

Bayer, August von, aus einer alten Patrizierfamilie von St. Gallen stammend, ist im Jahre 1804 zu Rorschach am Bodensee geboren, widmete sich nach erlangter wissenschaftlicher Ausbildung auf Gelehrtenschulen und der Hochschule Freiburg im Breisgau der Baukunst, hielt sich deshalb eine Zeitlang in Zürich auf, begab sich dann nach Karlsruhe, wo er unter Weinbrenner's Leitung eifrige Studien machte, und darauf nach München und Paris. Seit dem J. 1828 übte er sich auch in der Architekturmalerei und erlangte darin eine grosse Meisterschaft. Zu seinen Darstellungen wählte er vornehmlich die grossen Baudenkmale des Mittelalters, und von denselben gern innere Ansichten: Hallen, Kapellen, kühle und stillfeierliche Klostergänge, Kirchen, Zellen etc., oft mit überraschenden Fernsichten ins Freie. Dabei geht er bei Anordnung seiner Bilder zunächst und vorzüglich auf den Lichteffect aus, und ordnet die Schattenpartien diesem unter, was der gewöhnlichen Weise

zu malen entgegengesetzt ist. Die Architekturen in voller Tagesbeleuchtung zu halten, versteht er meisterlich. Die zarten Lasuren in den Reflexen sind von wundersamer Wahrheit und Wirkung. Eigenthümlich schön werden von ihm Spitzbogenfenster im deutschen Style mit den Glasmalereien wiedergegeben, die eine herrlich reizende Aussicht ins Freie gewähren und durch welche das Sonnenlicht hereinbricht. Er hat der Architekturmalerei einen eignen Reiz abgewonnen; weder sucht er pittoreske Puncte geflissentlich auf, noch charakteristische Massen, denn jede, auch die unbedeutendste Stelle eines Bauwerks scheint ihm recht, und er versteht diese auf ganz eigenthümliche Weise durch Streiflichter und Reflexe so zu erhellen, dass man darüber vergisst, dass der so im Licht stehende Gegenstand ein ganz gewöhnlicher sei. Von seinen Oelbildern rühmt man besonders drei: das „Innre des Doms zu Chur"; die sich mit Botanik beschäftigenden „Trinitarier in einem Klostergange" und als Pendant derselben den „Orgelspieler." Die zwei letztern Gemälde sind durch Friedrich Hohe in dessen Prachtwerke: „Neue Malerwerke aus München" lithografisch nachgebildet worden. Mehre von den Oelgemälden August v. Bayer's findet man jetzt in der Schleissheimer Sammlung. Nach einer Zeichnung Bayer's stach Schnell die „Kathedrale von Strassburg." Seine Aquarellzeichnungen wetteifern in Schönheit mit seinen Gemälden. Die Arbeiten beiderlei Art versieht er mit Monogramm.

Bayeu y Subias, Francisco, ein gerühmter spanischer Maler des 18. Jahrh., geb. 1734 zu Saragossa, lernte zuerst bei Luxan, studirte dann in Madrid unter Don Gonzalez Velasquez, und pflanzte nachher durch seine zahlreichen Arbeiten die Fahne derselben eklektischen Richtung auf, mit welcher Mengs, die Oberflächlichkeit hemmend, aber auch kein neues Leben verbreitend, in die spanische Kunst eintrat. Fiorillo rühmt von Bayeu, dass derselbe richtig gezeichnet, schöne Gestalten und Formen gewählt, ihnen charakteristischen Ausdruck verliehen, harmonisch mit klaren kräftigen Schatten kolorirt und kunstmässig alle Gruppen zu einem anmuthigen Ganzen verbunden habe. Bayeu, der übrigens auch den Grabstichel mit Meisterschaft führte, starb als Generaldirektor der Madrider Akademie 1795. Seine besten Gemälde sind: die Eroberung Granada's und der Gigantensturz in den Zimmern des neuen Palastes zu Madrid, die Apotheose des Herkules in einem Saale daselbst, mehre Wandelaltäre für die kön. Familie, Fresken in der Kirche del Incarnazion, in der Collegiatkirche von St. Ildefonso, im Palast del Pardo, in der Kapelle zu Aranjuez, in der Kathedrale del Pilar zu Saragossa, im Kreuzgange des Toleder Doms und in der Karthause de la Conception, in welcher er 22 Halbbogen mit Lebensscenen des heil. Bruno malte.

Bayeux, Stadt in der Normandie, mit einer Kathedrale, deren ältre Theile der spätern Zeit des 12. Jahrh. angehören und ein sehr vortheilhaftes Zeugniss für das letzte Entwicklungsstadium der romanischen Bauweise in der Normandie abgeben. Dies sind die Arkaden des Schiffs. Pfeiler und Bogen sind hier aufs Reichste und Geschmackvollste gegliedert, die Kapitäle der Halbsäulen in einer freien Nachahmung antiker Formen gebildet, die Wand über den Bögen, bis zur Gallerie unter den Fenstern, mit ungemein zierlichen Niellomustern, nach Art einer Teppichwürkerei, bedeckt. Bayeux besitzt eine Kunst- und Alterthümersammlung, deren Kleinod jener grosse gewürkte Fries von 210 Fuss Länge und 19 Zoll Höhe ist, auf welchem die Thaten bei der Eroberung Englands durch den Herzog Wilhelm von der Normandie in gestickten Bildern dargestellt sind. Diese Teppicharbeit ward durch Wilhelms Gemahlin, Mathilde, zu Ende des 11. Jahrh., oder durch ihre Enkelin, die Kaiserin Mathilde, in der ersten Hälfte des 12. Jahrh. gefertigt. Eigenthümlich interessant durch die Begebenheiten, die sie enthält, steht die Stickerei gleichwohl in Hinsicht der Kunst nur auf niedrer Stufe.

Bayley, J., gab 1821 zu London ein Werk in 4. über den Londner Tower in 2 Vols. heraus.

Bearnerkappe oder **Gugel** (*cucullus*, *caules* oder *gaules*) nennt man die Mütze, die den ganzen Kopf und Hals gegen die Kälte schützt. Zuerst die Regeln des heil. Antonius und Basilius gaben sie ihren Mönchen. Von Reisenden, Seeleuten und Jägern wurden sie noch in spätern Jahrhunderten getragen.

Beatrizet, Nikolaus, ein Lothringer (zu Thionville geb.), blühte als Stecher um Mitte des 16. Jahrh. Er bildete sich nach Marc Anton, erlangte aber weder Festigkeit des Grabstichels noch richtige Zeichnung und war überhaupt nur ein mechanischer Nachahmer seines Meisters. Er stand mit dem Kunsthändler Lafrère (Lafreri) in Rom, der wahrscheinlich sein Landsmann war, in Verbindung. Beatrizet's Blätter tragen die Jahrzahlen 1540—62; Bartsch verzeichnet 108 Nu mern von ihm. Der weniger Geübte in der Blätterkunde kann die Sachen dieses Meisters (die man

der interessanten Originalien wegen, nach denen sie gestochen sind, in den grössten Sammlungen aufweist) mit den Stichen des Noel Bonifacio verwechseln, da die Chiffre beider Meister sich ähneln; Bonifacio's Manier unterscheidet sich durch mehr Zierlichkeit, aber auch durch mehr Trockenheit. Ebenso wenig darf man Beatrizet (der wahrscheinlich richtiger Beautrizet heisst) für den sogen. Meister mit dem Würfelansehen, der sich mit dem auf einem Würfel stehenden B bezeichnet.

Beaume, ein vorzüglicher jetztlebender Historien- und Genremaler zu Paris, der sich namentlich in der Historiette, in der sogen. Anekdotenmalerei gefällt. *L'esclavage de Velasquez* heisst das Bild, das ihm 1822 den ersten Lorbeer verschaffte. Im J. 1824 stellte er den sterbenden Invaliden aus (*la visite du camerade*), dann den schlafenden Alain Chartier, den Margaretha v. Schottland, Gemahlin Louis XI., umarmt. 1827 erschien *la Halte de chasse, le Roi boit etc.* 1830 beschäftigte ihn die Regierung. Auch auf deutsche Ausstellungen gelangte Mehres von ihm; so sah man in Berlin 1836 seine „junge Reconvalescentin" und 1844 seine „Wilddiebe." Im Technischen ist Beaume perfekt, in der Anordnung gefällig, in der Charakteristik oft lobenswerth. Das Neigen zu theatralischem Effekt theilt er zwar mit der heutigen französ. Schule, doch ist er einer der Wenigen, die darin noch ein gewisses Maas halten.

Beaune in Burgund, südlich von Dijon, besitzt im Hospital (*Hôtel-Dieu*) ein grosses Altarwerk, dessen Gegenstand das jüngste Gericht ist. Es wurde um 1443 beschafft und wird von J. D. Passavant, der es selbst untersuchte, als eins der ausserordentlichsten Werke des Roger van Brügge erklärt. Es sind fünf grosse und zwei kleine Tafeln, wovon sich sechs auf die mittlere zuklappen lassen. Aufgeschlagen messen sie 7—8 F. Höhe auf 18 F. Breite. In der höchst feierlichen Anordnung des Bildes auf Goldgrund sitzt Christus in purpurnem (tief lackrothem) Mantel zu Gericht auf dem Regenbogen; zu den Füssen die goldene, mit Edelsteinen besetzte Erdkugel. Vier kleine weissgekleidete Engel, die Leidensinstrumente haltend, schweben zu den Seiten über ihm. Seine Rechte erhebt er segnend, seine Linke, ruhig ausgestreckt, abweisend. Nach der Seite der Seligen hängt von seinem Haupte herab ein Lilienstengel mit beigefügter hellgelber Schrift: *venite benedicti patris mei possidere paratum vobis regnum a constitutione mundi.* Gegen die Verdammten zuckt ein rothglühendes Schwert mit den Worten: *discedite a me maledicti in ignem eternum qui paratus est dyabolo et angelis eius.* Zu den Seiten Christi sitzen Maria, Petrus, Johannes und vier andre Apostel, sodann gegenüber Johannes der Täufer und die sechs andern Apostel. Weiter ein Papst (Eugen IV.), ein Bischof (Johann Rollin, Bisch. v. Autun, der 1473 Kardinal wurde, Sohn des Niklaus Rollin, Stifters dieses Altarwerks), ein gekröntes Haupt (Herzog Philipp der Gute von Burgund) und ein Staatsdiener. Genüber anbetende knieende Jungfrauen. Vier Engel in lackrothen Gewändern blasen zur Auferstehung, während der Erzengel Michael mit Pfauenflügeln unter Christus stehend, mit weissem Kleid und goldbrokatnem Mantel angethan, die Wage hält, in deren rechter Schale ein dankender Seliger, in der andern ein verzweifelnder Sünder. Ueber ersterem steht geschrieben: *virtutes*, über letzterem: *peccata.* Unter der lang hingestreckten Wolkenschichte, welche sich durch alle fünf grossen Tafeln zieht und den goldenen Himmel von der nächtlich-dunkelblauen Erdenluft trennt, ist die Auferstehung aus den Gräbern vorgestellt, wobei sieben Selige und vierzehn Verdammte. Bei letztern befinden sich keine sie peinigenden Teufel, wohl aber fahren aus den Felsenklüften Feuerflammen, welche dem hier schwarzen Himmel einen blutrothen Schein geben. Dagegen steht bei den Seligen ein Engel in reichem Mantel, der sie nach der Himmelspforte hinweist. Unter ihnen ist ein Geistlicher, ein Mann und eine Frau von frommen, aber sehr verschiedenen und wahren Ausdruck in Gesicht und Gebärde. Wenn der Altarschrein zugeklappt ist, zeigt die Aussenseite in dem oben erhöhten Theil den verkündenden Engel und die Maria; in den schmalen Feldern darunter den heil. Sebastian, der gegen die Seuchen angerufen wurde, und den heiligen Anton, den ersten Schutzpatron des Hospitals, sämmtlich grau in Grau in grünlichen Nischen von einem Schüler ausgeführt. Links kniet an einem Betpult der Donatar Niklaus Rollin, Ritter von Burgund, Herr von Authume, Kanzler des Herzogs Philipp des Guten. Er hat einen schwarzen Pelzrock mit Kapuze an. Hinter ihm hängt ein roth- und goldbrokatner Teppich und bei ihm steht sein Wappen, drei goldne Schlüssel in blauem Grunde. Auf dem goldnen gekrönten Helme befindet sich ein feuerfarbener halber Engel, dessen Stirn mit einem Reifen und Kreuzchen geziert ist. Sein blaues Kleid endet in die Helmdecke. Gegenüber, rechts, kniet gleichfalls vor einem Betpulte des Rollin Frau, Guigonne de Salins, in dunklem Pelzkleide und mit einem weissen steifen Tuche auf dem Kopfe. Ein weissgekleideter

Engel hält ihr Wappen ohne Helm, ein goldner Thurm in blauem Felde, dem das Wappen des Rollin beigefügt ist.

Beaunevreu, André, blühte im Anfange des 15. Jahrh. und zählt mit Jaquevrart, Hodiu und Paul von Limburg zu dem Kreise höchst bedeutender Meister im Miniaturenfach, welche damals in Frankreich und Belgien von kunstsinnigen Fürsten beschäftigt wurden.

Beauvais, im nördl. Frankreich, mit der jetzt zum Theil zerstörten alten Kathedrale Basse-Oeuvre, die aus dem 8. Jahrh. datirte und im Innern Arkaden mit quadratischen Pfeilern hatte, und mit einer spätern Kathedrale germanischen Systems, wo im Chor die Verhältnisse noch bedeutend höher und schlanker erscheinen als in der Kathedrale zu Amiens; das Querschiff, aus dem Beginn des 16. Jahrh., ist in nüchternen Formen gebildet; das Schiff kam nicht zur Ausführung.

Beauvarlet, Jacques, geb. 1731 zu Abbeville, lernte die Stecherkunst bei Ch. Dupuis und L. Cars in Paris. Seine erste Manier war die eines breiten und malerischen Styles; er strebte nicht blos die Form, die Spiele von Licht und Schatten, die stoffliche Beschaffenheit der darzustellenden Gegenstände, sondern auch das Kolorit an sich, und zwar durch mannigfachen Wechsel der Vortragsweise, wiederzugeben; dieses Streben gedieh aber bei ihm zur manieristischen Ausarbeitung. Bei seinen Arbeiten bediente er sich der Beihülfe seiner beiden Weiber, der Franziska Deschamps und der C. Riolet. Beauvarlet starb zu Paris 1797. Zu seinen besten Stichen gehören: *La lecture* und *La conversation espagnole* (zwei anmuthige, zart ausgeführte Blätter nach Vanloo), die Geschichte der Esther (7 grosse Blätter nach de Troy), das ausserordentlich fein gestochne Blatt: *Les couseuses* nach Guido, der Marquis von Pombal am Meeresufer sitzend (nach Roslin und Vernet), das Bildniss Bouchardons nach Drouais, der Sabinerraub (4 Blätter nach Giordano), *La marchande d'Amours* (nach einem Gemälde von Herkulanum), Diana und Aktäon nach Rottenhammer u. a. m.

Beban el Moluk, die „Pforten der Königsgräber", heisst ein ödes von zerrissnen Felsen und Bergstürzen eingeschlossnes, ganz unbewachsnes, ausser von Schakals und Hyänen nur von Alterthumsforschern besuchtes Thal in Aegypten, das ein vollständiges und wahrhaftes Bild des Todes gibt. Belzoni war der erste Europäer, der hier unterirdische Königsgräber entdeckte und zum Theil öffnete. Sie sind prachtvoll mit Malereien aus der Blütenzeit der ägyptischen Kunst geschmückt und führen mehr denn 300 Fuss in den Fels hinein. Bis jetzt hat man 16 solcher Gräber entdeckt, alle den Königen der Dynastie von Theben gehörig und ohne Zweifel zu Lebzeiten der Fürsten angelegt, da jeder erste Saal dieser Grüfte inschriftliche Verheissungen langer Regierung enthält. Immitten eines grossen Saales wurde ein alabasterner Sarg, aber des Deckels und der Mumie beraubt, gefunden.

Bebenburg, Leupold von, Bamberger Fürstbischof, gewählt am 19. Jan. 1353, gest. am 28. Oct. 1363. Sein Denkmal, am zweiten Pfeiler links im Hauptschiffe des Bamb. Domes, ist in Oel gemalt und stellt ihn im Ornate auf einem Löwen stehend vor. Ueber seinem Haupte sind zwei Wappenschilder, das Landeswappen und das Wappen seiner Familie. Letztre ist ausgestorben, stammte aus Franken und führte im silbernen Schilde eine rothe Burg mit zwei Thürmen. Das Denkmal ward 1814 erneuert und eine Marmortafel mit Inschrift unter dem Gemälde angebracht.

Bebenhausen bei Tübingen, ein im J. 1183 gestiftetes Prämonstratenserkloster, dessen Bauten mit denen des Cisterzienserklosters Maulbronn Aehnlichkeit haben, aber kleiner sind. Gleich der Maulbronner Klosterkirche bietet die von Bebenhausen ein bemerkenswerthes Beispiel vom Pfeilerbasilikenbau. Bedeutende Umbauten fielen zu B. in den J. 1272—1305 vor. Der Grundriss ist ein lateinisches Kreuz, das Chor im rechten Winkel geschlossen. Die Querschiff-Flügel haben keine Absiden, der nördliche hat zwei im rechten Winkel geschlossene Kapellenräume (wie in Maulbronn), dem südlichen legt sich die Sakristei vor. Die Pfeiler der Mittelschiffarkaden sind etwas breiter als tief. Das Gewölbe kam offenbar erst später herein. Im J. 1335 war das Chor durch ein grosses prachtvolles Spitzfenster geöffnet, und 1407—9 wurde unter Abt Peter von Gomaringen durch Georg, Klosterbruder von Salem, das überaus zierliche und fast gar zu luftige, auf acht prismatischen Doppelpfeilern sich erhebende steinerne, durchbrochen sich zuspitzende Thürmchen auf das Kreuz der Kirche aufgesetzt. (In Maulbronn steht ein sehr schlanker und spitzer hölzerner Thurm oben darauf.) Vom östlichen Kreuzgange führt eine Thür in die sogen. Geisselkammer, die im Uebergangsstyl auf kurzen Säulen in der Mitte eingewölbt ist. Der Kreuzgang wie das grosse Refectorium, mit seinem auf schlanken gekehlten Pfeilern in der Mitte getragenen Palmengewölbe, ist aus dem 15. Jahrhundert. — Im J.

1828 gab der Architekt Heinrich Graf aus Bern 12 lithogr. Tafeln über dies Kloster heraus; später liess er eine „Darstellung des alten schwäbischen Klosters Bebenhausen in 11 Kupfertafeln“ (Tübingen 1835) folgen.

Bec, Abt Roger von, gest. 1178, legte zuerst Zimmer mit Feuerstellen, eines über dem andern, also durchlaufende Schornsteine an.

Beccafumi, Domenico, gen. *il Meccherino*, geb. um 1484, gest. nach 1551, war Schüler des Capanna und dann Mitarbeiter des Sodoma, als dieser das Oratorium von S. Bernardino zu Siena mit Wandmalereien schmückte. In den von Beccafumi dort ausgeführten Fresken ist ein erfreulicher Anschluss an den grossen Meister bemerklich. Eigenthümlich merkwürdige Arbeiten des B. sind die musivischen, aus hellerem und dunklerem Marmor zusammengesetzten Darstellungen, welche den Fussboden im Siener Domchor bilden. Von Tafelmalereien Beccafumi's weist Siena ebenfalls die besten auf. Ein Stück von ihm sieht man auch im Berliner Museum; es stellt Maria dar, wie sie, ein Buch auf dem Schoosse, das Kind hält, welches mit einem Lamme spielt; zu ihnen der kleine Johannes mit dem Kreuz; Hintergrund Landschaft. (Auf Holz, rund, 2 F. 8½ Z. im Durchmesser.)

Becci, Antonio, Verfasser eines *Catalogo delle pitture etc. di Pesaro*. Das Buch erschien zu Pesaro 1783.

Becerra, Gaspar, spanischer Maler, Bildhauer und Baumeister, geb. 1520 zu Baeza, besuchte frühzeitig Italien und half dem Michelangelo mehre Jahre bei den Arbeiten in St. Peter und in der Villa Belvedere. Dem Vasari half er in den Sälen der Cancellaria; auch schloss er sich dem Daniel von Volterra an, dessen Malart ihn, den Spanier, mächtig anziehen musste. Bedeutend waren seine anatomischen Kenntnisse, wofür namentlich das von Valverda 1554 zu Rom herausgegebene anatom. Figurenwerk zeigt, zu dem er alle Zeichnungen geliefert und das lange Zeit den spanischen Malern, Bildnern und Chirurgen als Muster- und Lehrbuch gedient hat. B. heirathete 1556 eine Römerin, kehrte sodann nach Saragossa zurück und schenkte seinem Vaterlande bedeutsame Werke, sowohl als Bildhauer wie als Maler. Er starb 1570. Im Prado zu Madrid sieht man noch seine Medusa, seinen Perseus und Andromeda. In seinem Altar der Kathedrale zu Astorga und in jenem der Klosterkirche der Barfüsserinnen zu Madrid sind Malerei, Bildnerei und Baukunst vereinigt. Das berühmteste Werk seiner Bildschnitzkunst machte er für die Königin Isabella von Valois, nämlich das Bild der Muttergottes de la Soledad, dessen Geschichte der Mönch Antonio de Arcos in einer 1640 erschienenen Schrift erzählt hat.

Becher wird in der christlichen Kunst häufig mit Kelch verwechselt. Becher oder Kelch, in oder neben welchem ein Edelstein liegt (der während des Messelesens vom Himmel herabfiel), wird dem heil. Bischof Lupus attribuirt. Einen Becher und eine Schlange neben sich erhält der Franziskaner Jacobus de Marchia, welchem mehrfach beigebrachtes Gift nichts anhatte. Becher und Dolch in der Hand führt König Eduardus Martyr. Becher oder Kelch und Stab trägt der Engel Chamaël, der Christum im Garten Gethsemaneh stärkte und mit Jakob rang. Auch der heil. Benedict hat den Becher zum Attribut, aber mit einer Schlange, oder zersprungen, so dass der Inhalt herausfliesst; dies bezieht sich auf die Sage, wonach der Heilige als Abt zu Vicovaro bei Tivoli von seinen eignen Mönchen Gift vorgesetzt erhielt, dass aber das Glas zersprang, als er das Kreuz darüber machte.

Becherer, Friedrich, geb. 1747 zu Spandau, studirte die Architektur unter Karl von Gontard und erbaute dann in Berlin mehre wichtigere Gebäude, so z. B. die Börse (wie Einige meinen, nur nach Simon's Rissen), eine im Hofe des Akademiegebäudes gelegne Reitbahn mit einem künstlichen Bohlendachstuhl, und mehre ansehnliche Privatgebäude, wie das grosse und schöne Haus im Thiergarten Nr. 42. Letzteres trägt deutlich und bestimmt den Charakter der damaligen Uebergangsperiode, die überhaupt in den dort gelegenen Landsitzen noch manchen interessanten Beleg findet; der französische Geschmack war nunmehr überall fast ganz und gar verschwunden, und man strebte (hie und da nur, unter mancher andern abenteuerlichen Gestaltung, den neuern italienischen Styl mit seiner, unserm Klima so wenig angemessenen flachen Dachung nachahmend) im Allgemeinen immer sichtlicher nach einer für das verschiedne Bedürfniss unsrer Zeit gehörig modificirten Darstellung des klassischen Schönen in der rein hellenischen Form.

Bechtelsheim Jubilaeus wurde der Bamberger Domherr Joh. Phil. Franz Ign. Cajetan von Maugenheim genannt. Seine Denktafel von Messing, mit Inschrift und Familienwappen, sieht man in der Domsepultur links über der Thür. Die Familie stammt aus Hessen und führt im schwarzen Felde zwei silberne Querbalken; auf dem offnen Turnierhelme ist ein die Saxen linkskehrender geschlossener Flug mit

den Farben des Schildes tingirt, zwischen dessen Flügeln vier silberne Straussenfedern stecken.

Beck, Heinrich, herzogl. Anhalt-Dessauischer Hofmaler und ord. Mitglied der k. Akad. der bild. K. zu Berlin, ward den 28. Dec. 1788 zu Dessau geboren. Von seinen Produktionen sind folgende hist. Gemälde bemerkenswerth: die Verkündigung (gemalt 1812 in Dresden); ein träumender Odysseus am Meeresstrand; Magdalena und Christus im Garten; Christus mit seinen beiden Jüngern zu Emaus; Tanz der Jahreszeiten (im Concertsaale zu Dessau); die heil. Jungfrau mit dem Jesusknaben und dem kleinen Johannes in einem Garten; ein Altarbild mit Flügelthüren (Motiv: „Kommt her zu mir alle etc.“) in der Nikolaikirche zu Zerbst. Das jüngste Bild H. Beck's ist ein Altargemälde nach den Worten Christi: „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben.“ Näheres über diesen Künstler findet man im Berliner Kunstblatte von Tölken.

Beckenkamp, B., ein Kölner Maler des 19. Jahrh., der manches Gute in Historien geleistet hat. Er malte in Ferd. Wallraf's Auftrage mehre Bilder für den Reliquienkasten der Dreikönige im Kölner Dom: „die Geburt Christi den Hirten verkündigt; die Erscheinung des Gestirns; die drei Weisen vor Herodes; dieselben den Heiland dem Volke predigend; die Entdeckung der heil. Gebeine durch die heil. Helena; die Ankunft der Gebeine zu Köln; die Huldigung der zur Krönung nach Aachen hier durchreisenden Kaiser.“ Um 1820 empfing Beckenkamp vom König von Preussen den Auftrag, das altberühmte Kölner Dombild (den engl. Gruss und die Geschenkdarbringung der Könige) vom Meister Stephan zu copiren.

Becker ist der Name mehrer achtenswerther Künstler. Der Aelteste dieses Namens ist Nikolaus Becker, der mit Meister Klaus dem Parlirer und mit Heinrich Berynger um das J. 1386 als Baumeister an der Petri-Paulkirche zu Liegnitz in Schlesien thätig war. Drei Jahrhunderte später macht sich Philipp Christoph von Becker bemerklich. Im J. 1674 zu Koblenz geboren, erlernte derselbe zuerst die Goldschmiedskunst, kam dann nach Wien und bildete sich hier unter Seidlitz zum Edelsteinschneider aus. Er fertigte sehr viele Petschafte mit Wappen, die er mit unsäglichem Fleiss in edle Steine grub; auch schnitt er die Stempel zu einigen Schaumünzen. Becker arbeitete für Kaiser Joseph I. und Karl VI.; letztrer erhob ihn in den Adelstand. Kaiser Joseph liess ihn nach Russland gehen, wo er das Siegel Peters des Grossen schneiden und die Münzgepräge verbessern sollte. Er starb 1742 zu Wien. — Philipp Jakob Becker, geb. 1763, gest. 1829, war ein Schüler von Mengs und Marot, und wirkte als badischer Hofmaler und Galleriedirektor zu Karlsruhe. Er hatte ausnehmend viel Einsicht in die Kunst, aber wenig Kunstvermögen. Um seinen Kunstblick, den er schon in jungen Jahren in Rom geschärft, beneideten ihn alle von der Familie Kunstkenner. Er war ein correcter und scharfer Figurenzeichner, entbehrte aber aller Erfindungsgabe, so dass er als Maler bedeutungslos blieb und nur durch Handzeichnungen in Kreide und Sepia fortlebt. Letztre sind zum Theil Kopien, meist aber von schöner Ausführung und geschmackvoller Behandlung. Auch kennt man einige, mit rauher, doch malerischer und nicht geistloser Nadel ausgeführte Radirungen von ihm. Am Verdienstlichsten war B. als Lehrer; seine namhaftesten Zöglinge sind: der Historienmaler Feodor Iwanowitsch (gest. 1821) und Professor Frommel in Karlsruhe. — Hofrath Becker, zu Offenbach, hat sich als Stempelschneider berühmt gemacht. Er fertigte etwa 300 Stück Münzen nach alten Vorbildern und verstand die letztern so ungemein treu nachzubilden, dass seine Münzen selbst von den Augen der Alterthumskenner für alt und ächt angesehn wurden. Dadurch, dass er die weisen Archäologen bei ihrer Meinung liess und des Privatvergnügens wegen darin noch bestärkte, kam er später in Verdacht, eine ernstliche Täuschung bezweckt zu haben. Indess war sein Zweck nur gewesen: die Geschichte der Münzkunst in ihrem Entstehen, ihrem Fortschreiten bis zur höchsten Vollkommenheit, ihrem allmäligen Verfall im Mittelalter bis zum neuern Aufleben des Münzwesens anschaulich zu machen. Seine Sammlung umfasst 100 Nachahmungen von griechischen und 125 von römischen Stücken; dann folgen 24 Stücke der gothischen Könige Spaniens, hierauf 24 Stück Solidi des Mittelalters und etwa 8 Stück höchst seltener Thaler; den Schluss machen 10 Stück Noth- und Belagerungsmünzen aus den letzten Jahrhunderten. — Jakob Becker, Professor und Dirigent der Malerklasse im Städelschen Institut zu Frankfurt, ist 1811 zu Worms geboren, studirte zu Düsseldorf unter W. Schadow und entwickelte ein entschiednes Talent für die Historie und das höhere Genre. Man hat ihn in letztrer Beziehung mit Recht einen lyrischen Volksdichter voll reichen Gemüths genannt, wozu ausser mehren Oelbildern schöne Aquarellzeichnungen von ihm, Darstellungen aus dem häuslichen Leben oder Scenen nach deutschen Dichtern betreffend, die Beweise geben. Er besitzt ausge-

zeichnete Compositionsgabe, ist ungekünstelt und klar im Vortrage, und gilt für einen der trefflichsten Coloristen. Graf Raczinsky, welcher Beckern noch als Schüler in Düsseldorf (1834) traf, zählte ihn mit Recht schon damals „unter die jungen Talente, welche sich unter den glücklichsten Vorbedeutungen ankündigen;“ er spricht lobend von drei damals fertigen Gemälden Becker's: vom alten Bettler, der mit seiner kleinen Tochter im Unwetter eine Zuflucht sucht; von dem Ritter und seinem Liebchen (Eigenthum des Hrn. Decker in Berlin); von der im Walde lebenden Bauernfamilie. Dann fügt er hinzu: „Becker malt auch vorzüglich in Wasserfarben, seine Bilder in dieser Art sind geistreich erfunden und zart ausgeführt.“ Eins seiner namhaftesten grössern Gemälde ist die „Aernte“ welches Oelbild der Kunstverein in Düsseldorf angekauft und Steifensand als Vereinsblatt gestochen hat. In Frankfurt malte er ein Duplikat in kleinerem Maasstabe davon. Er wählte den Moment, wo die Schnitter (im Vorgrund) mitten in ihrer Arbeit unterbrochen werden, indem über dem heimathlichen Dorfe (im Hintergrund) ein schweres Gewitter schwebt und der Blitz eben eine Wohnung in Flammen gesetzt hat. Zuerst nimmt das Haupt der Schnitterfamilie, ein kräftiger Mann, das Unglück wahr, und er sammt den Andern, die sich um ihn gruppiren, scheinen sich zu fragen: wen trifft der Schlag? kommt Hilfe früh genug? Ein altes Mütterchen wirft sich inbrünstig betend auf die Knie; Kinder, die soeben noch mit Feldblumen spielten, schmiegen sich wie ängstliche Küchlein an ein erwachsnes Mädchen an. Dies Bild beweist, wie man auch das Genre von höherem Standpunkte betreiben kann, denn die symbolische Seite, die Andeutungen auf die Schicksalsfügung, welche hier reichen Aerntesegen spendet, dort die Früchte des Fleisses in Asche legt, die innern Empfindungen des Menschen, welche eignes oder fremdes Unglück in ihm erregt, der Drang nach Hilfeleistung, überhaupt die tiefe Motivirung, die das Gemüth ergreifende Stimmung, — scheint stärker hervorzutreten als das Realistische, d. h. die blos äussere Gruppirung und Darstellung der Figuren, obgleich auch diese meisterhaft bis ins Detail durchgeführt ist. Die Physiognomien und Gestalten verrathen sogleich den Charakter eines bestimmten, gegebnen Volksstammes, was dem Bilde zugleich so grosse Naturwahrheit gibt. Becker hat seine Studien dazu im Westerwald (zwischen Frankfurt und Koblenz) gemacht. Die Costüme sind malerisch. Was das Kolorit betrifft, so erkennt man den Eleven der hierin vorleuchtenden Düsseldorfer Schule. Ein andres Bild von Becker zeigt im üppigen landschaftlichen Vorgrunde zwei Mädchen (die Figuren 10—11 Zoll hoch), welche hinüberschauen nach einem ziemlich entfernten, von einem Wasser durchschnittenen Thale; eine Anzahl Rekruten werden an das jenseitige Ufer hinübergeschifft; unter ihnen der Bräutigam des einen Mädchens; dieses, von schweren Gedanken erfüllt, erhält von ihrer Gespielin Trost und Aufmunterung. Klar drückt sich die lyrische Stimmung aus; die Anordnung ist sehr ungekünstelt. Sein heimkehrender Krieger und der Soldatenabschied sind durch Lithografien und Stiche Lieblinge des Publikums geworden. Es sind ächt deutsche, rührende Idyllen, sinnig und zart, derb und warm; in technischer Beziehung Meisterwerke, besonders das erstgenannte. Der verwundete Wildschütz, in der gräfl. Raczynskischen Gall. zu Berlin, ist eine ebenso wahre und treue Schilderung Beckers. Man bedauert den armen Schützen unwillkürlich, der auf den Arm seines Genossen gestützt, langsam mit den unsäglichsten Schmerzen von Fels zu Fels steigt. Er wagt kaum aufzutreten, die Kugel in der Brust ist tödtlich, er wird nicht mehr weit gehen. Das sieht man Alles, aber leider ist das Bild etwas unruhig gehalten. Schade dass Becker, seit er Prof. in Frankfurt ist, wo er entschiednes Lehrertalent entwickelt, sich lange nur auf kleinere Bilder verlegte, die zwar alle sein schönes Talent bekundeten, doch den Ruhm, den seine Schnitter erwarben, nicht erhöhen konnten. Indess hat er jetzt wieder ein grösseres Bild geschaffen, die ausgezeichnete Darstellung „eines auf dem Felde vom Blitz erschlagenen Hirten.“ Der Künstler hat dies Gemälde für 3000 Fl. dem Städelschen Institut überlassen (1844). Von Prof. Becker existiren auch einige Lithografien nach Gemälden Lessings und Hildebrandts. Er bediente sich früher zur Bezeichnung seiner Werke eines aus den Buchstaben BW oder JBW bestehenden Monogrammes, worin das W den Wormser bedeutet. — Ein andrer Becker zu Frankfurt a. M. ist Porträtist, malt kenntlich und fein, und geniesst das Vertrauen des Publikums.

Beckford, William, gest. 1844 zu Bath in einem Alter von 84 Jahren, spielte unter den englischen Kunstfreunden eine eigenthümliche und grossartige Rolle. Er war Besitzer der einst so prachtvollen Fonthill Abbey, und liess zuletzt bei Bath ein ähnliches kolossales Gebäude mit Thurm aufführen. Der mit immensem Reichthum gesegnete, ganz seiner Fantasie lebende Beckford richtete alles um sich so ein, dass er wie der Prinz seiner selbstgeschaffnen Märchenwelt erschien. In seinen Einrichtungen verband sich das luxuriöseste orientalische Gepräge mit dem ganzen Zau-

der mittelalterlicher Romantik. Als er seinen Thurm aufführte, hatte er keinen geringern Gedanken, als sich den babylonischen Thurmbau und die Sprachenverwirrung der Arbeiter lebhaft vor die Seele zu rücken; er liess, um die Poesie seines Unternehmens so wundersam als möglich zu machen, nur bei Nacht arbeiten und genoss so das erhabene Schauspiel eines kolossalen Weihnachtsbaumes, dessen Lichter die weithin leuchtenden Fackeln der auf- und niedersteigenden Arbeiter waren. Ueber seine in diesem Thurme bei Bath befindliche Bildersammlung, sowie über seine Majoliken und Limusinen, wie auch über sein Haus zu Bath und seine Kunstliebe, finden sich lehrreiche Notizen in Waagen's „Kunstwerke und Künstler in England" (2. Th. S. 324—40.)

Beda venerabilis. — Beda der Verehrungswürdige, geb. bei Weremouth im J. 672, war deutschen Stammes und ward in der Abtei St. Paul zu Jarrow in Britannien erzogen. Er brachte es durch Fleiss und Frömmigkeit dahin, dass der Papst, auf ihn aufmerksam gemacht, ihn nach Rom berief. Doch aus dem Weltgewühl sehnte es ihn nach des Klosters Stille, nur der Wissenschaft und dem Gebete zu leben. Er wurde Abt zu Jarrow, hielt seine Mönche zum Studium an und wollte so, dass sie der Welt etwas nützen sollten. Er selbst schrieb die erste Kirchengeschichte Englands und eine Menge religiöser und philosofischer Abhandlungen. Auf dem Todbette noch beschäftigt, eines Werkes Auszug zu machen, verliess ihn fast die Sprache, und als der junge Mönch, dem er diktirte, ihm dies bemerkte, erwiderte er: „schreibe so geschwind du kannst;" wie der Mönch aber sagte, es sei vollbracht, lispelte Beda nur noch die Worte: „Du hast die Wahrheit gesprochen, es ist vollbracht!" Er starb im J. 735. Der heil. Willibrod, Utrechts erster Bischof, war Beda's Zeitgenosse und Landsmann; der 734 in England geborne Alcuin, Abt zu Canterbury, Karls des Gr. Almosenier und Lehrer, war der Nachfolger Beda's in der Gelehrsamkeit. — Der Künstler hat ihm das Abtsornat der Benediktiner und zum Attribut das Buch zu geben.

Beck, Pieter van, ein holländischer Seemaler, der um 1681 blühte. Das Berliner Museum besitzt von ihm eine leichtbewegte See mit zwei Kriegsschiffen und einigen Booten im Vor- und Mittelgrund. Der Hintergrund zeigt einen Strand, an welchem man eine Kirche und andre Gebäude sieht, nebst andern Schiffen. Bezeichnet ist das Stück mit B. f. 16.. (Auf Holz, 1 F. 6½ Z. hoch, 2 F. 4 Z. br.)

Beer, Arnold de, d. h. Arnold der Bär (daher er auch latein. „Ursus" genannt wurde), ist fast nur als Lehrer des Lambert Lombardus aus Lüttich bekannt. Er starb zu Antwerpen 1529.

Beer, Hans, ein altdeutscher Baumeister, von dem man nur die Nachricht hat, dass er das Kloster und die Kirche der Augustiner zu Nürnberg in den J. 1485—88 erbaute.

Beerestraten, J. G. E., ein Niederländer und verdienstvoller Marinemaler, der nach Füssli's Angabe 1687, nach Andern schon 1681 starb. Dresden hat zwei Stücke von ihm; das eine ist eine Seeansicht mit steilen Felsenufern, auf deren Höhe mehre befestigte Gebäude stehn; ein Dreimaster liegt vor Anker, die Ferne zeigt mehre Schiffe, und im Vorgrunde sieht man einige Menschen und ein paar Fahrzeuge. (Auf Holz, 3 F. 5 Z. br., 2 F. 6 Z. h.) Das andre zeigt einen Sturm auf der See, mit mehren Schiffen; eins derselben ist schon an das felsige Ufer geworfen, die Mannschaft sucht sich in einem Boote zu retten; im Vorgrunde sieht man auf einer Klippe ein paar Männer, die dem Tode entronnen sind. (Auf Holz, 5 F. 8 Z. br., 4 F. h.) Sein Hauptwerk, eine Seeschlacht, findet sich im Museum zu Amsterdam. Sonst besitzt auch die Münchner Pinakothek ein Seetreffen von ihm.

Beerstreet. Man kennt nur einen Seeprospekt dieses holländ. Meisters, vom J. 1550. (Verzeichniss der Campeschen Kunstsammlung. Nr. 338. Kunstbl. 1827. S. 272.)

Beeskow, in Preussen, besitzt in seiner Stadtkirche ein grossartiges Gebäude des 13. Jahrh., 72 F. hoch in Mauern, 125 F. hoch im Forst, 195 F. lang, mit siebenseitigem Abschlusse, theils 65 F. breit, von Backsteinen in einfachem altdeutschen Style, mit einem bis zur Spitze 200 F. hohen Thurme erbaut. Das Bauwerk ist durch angemessne Restaurationen gut erhalten. Im Schlosse zu Beeskow, welches der Kurfürst Johann Georg v. Brandenburg 1580 erbauen liess, hat sich Basilius Butzkius (Illuminirer in Thurneissers Druckerei) als Maler verewigt.

Beethovens Kolossalstatue zu Bonn, entworfen und modellirt von Ernst Hähnel in Dresden, in Erz gegossen und ciselirt von Daniel Burgschmiet in Nürnberg. Der Bildhauer Hähnel, ein Schüler Prof. Rietschels und bereits als Meister des Bacchuszuges (an dem nach Abend gelegnen Friese des Dresdner Theaters) rühmlichst bekannt, hat den unsterblichen Componisten, dessen Vaterstadt Bonn diese

Bildsäule setzen lässt, stehend dargestellt, in der vorgestreckten Rechten den Griffel haltend, den linken Arm in den Mantel geschlagen und in der Hand, die diesen an den Leib anhält, ein Notenbuch führend. Der Kopf erscheint etwas Weniges zurückgebogen, die Augen nach oben aufgeschlagen, der Ausdruck des Gesichts im Momente geistiger Conception gefasst; das Ganze von der grossartigsten Auffassung und von ebenso grossartiger ergreifender Wirkung. Bildhauer Drake in Berlin, im Besitz einer Larve von Beethovens Angesicht, sechs Jahre vor dessen Tode genommen, überliess solche unserm jungen Bildner bereitwillig zur Benutzung, wodurch denn die vollständigste Porträtähnlichkeit erreicht und so dem Ganzen ein Hauptinteresse mehr verliehen ist. Dem Schroffen, Trotzigen, Wilden, was die Gesichtszüge des grössten Tonmeisters nicht seines Vaterlands nur, sondern der Welt, im Leben auszeichnete, hat Hähnel ein edleres Wesen verliehen durch die innre Bewegung des schaffenden Genius, die er eben zum Ausdruck gelangen lässt und mit jenem in harmonische Verbindung gebracht hat. Hähnel entwarf diese Bildsäule bekanntlich in Folge ausgeschriebner Konkurrenz, worauf er den Preis erhielt und zugleich den Auftrag zur Fertigung des kolossalen Gypsmodells. Letztres wurde durch Prof. Kiss aus Berlin und Prof. Rietschel zu Dresden, jener vom Comité, dieser vom ausführenden Künstler zur sachverständigen Besichtigung gewählt, für vollkommen gelungen und den Anforderungen der Kunst und des guten Geschmacks in jeder Hinsicht entsprechend erklärt, wodurch sie das schon vorher vom Direktor Schadow zu Düsseldorf gefällte Urtheil bestätigten, wonach dies Monument als eins der besten und ausgezeichnetsten Werke der neuern Zeit dastehen werde. — Die Reliefs, welche die Seiten des Piedestals schmücken, stellen in 4 Figuren, welche in Medaillons sitzen, die verschiednen Richtungen der Beethovenschen Musik dar. Die linke Seite zeigt eine in frommer Tonschwärmerei an der Orgel sitzende Figur in Hautrelief, es ist die geistliche Musik; die rechte Seite zeigt die dramatische Musik als Figur mit zwei Masken und Doppelflöte. Die Vorderseite nimmt das Basrelief der Symfonie ein. Eine schwebende weibliche Figur ist umgeben von vier Knaben in verschiedner Bewegung und mit eigenthümlichen Attributen, welche die vier Theile der Symfonie vorstellen. Die vierte Figur ist die Fantasie auf einer Sfinx reitend, als Sinnbild des göttlichen Tiefsinns des Componisten, und soll die Vertraulichkeit seiner Muse mit dem Räthselhaften bezeichnen.



Bega, Cornelius, geb. 1620 zu Harlem, gest. daselbst 1664, war der Sohn des Bildhauers Peter Begyn und ein würdiger Schüler des Adrian v. Ostade, welchen Mei-

ster er freilich nicht ganz erreichte. Seine Genrestücke schildern zumeist das ruhig-plumpe Behagen in niedern Kreisen; sein Leben selbst war ein niederes, aber durchaus plebejischer als das von ihm geschilderte der Plebejer. Bega wurde von seinem Vater verstossen, aus welchem Grunde er wahrscheinlich auch seinen Vaternamen Begyn veränderte. Von seiner Geliebten angesteckt, starb Bega an der Pest. Das Berliner Museum besitzt drei Stücke von ihm. Das eine zeigt drei Matrosen in einer Schenke, von welchen der eine, auf einer Bank sitzend, im Begriff seine Pfeife an einer Kohlenpfanne anzuzünden, sich mit seinem vor ihm stehenden Kameraden unterhält, indess der dritte sich mit der Wirthin zu schaffen macht. (Auf Holz, 1 F. ½ Z. hoch, 10¼ Z. br.) Das zweite ist eine Bauernfamilie in ihrer Hütte; ein auf dem Schoosse der Mutter sitzendes kleines Mädchen verlangt nach einem Glöckchen, das ihr der Vater im Scherz vorenthält. (Auf Holz, 1 F. ½ Z. hoch, 11¼ Z. br.) Das dritte zeigt eine am Boden sitzende Frau, die ihren Gesang mit Lautenspielen begleitet; Hintergrund ein Tisch, worauf Notenbücher, eine Clarinette und eine Vase, nebst einem Vorhang. (Auf Leinw. 1 F. 1¾ Z. hoch, 1 F. ½ Z. br.) Die Münchner Pinakothek besitzt seine „Rauch- und Trink-Gesellschaft, die sich in einer Schenke mit Tanz belustigt.“ Bega führte übrigens 35 Blätter (Bauerngesellschaften, Trinker, Raucher, Wirthinnen etc.) im Stich aus, worin sich eine kräftige Nadel, aber (einige geschickt durchgeführte Stücke ausgenommen) wenig Vollendung zeigt; eins der ausgeführtesten Blätter ist das zumeist mit kalter Nadel vollendete, das den Bauer am Fenster vorstellt (3 Z. 2 Lin. hoch, 2 Z. 10 L. br.); interessant sind ferner die zwei Verliebten in halber Figur, wo der Mann den Arm um den Hals des Weibes schlingt und in der Linken ein kleines Glas hält; auf dem Tische zwei Bouteillen, zwei Pfeifen und zwei Blättchen Papier (3 Z. h., 2 Z. 8 Lin. br.); dann das Blatt der Frauenemancipation: „die junge Frau mit der Tabakspfeife in der Rechten, vor einem Tische sitzend, auf dem eine Bouteille steht.“ (2 Z. hoch, 1 Z. 8 Lin. br.)

Bega die Heilige, Tochter der heiligen Pipin, ist in einem vortrefflichen Originalgemälde dargestellt, das sich in der kais. Gallerie im Belvedere zu Wien findet und wovon viele Wiederholungen existiren, eine z. B. in der Samml. des Grafen Schönborn zu Pommersfelden unweit Bamberg.

Begarelli, Antonio, geb. um 1498 zu Modena, zählt zu den berühmtesten Bildnern, führte aber meist nur in Terra cotta aus. Er hatte die Kunst unter Guido Mazzoni, dem Paganini der Maler, studirt, und obgleich er nicht Maler ward, übte er doch Einfluss auf die Malerei, wenigstens will man von ihm grösstentheils die Richtigkeit, die Rundung und die Kunst der Verkürzung herleiten, welche die Tugenden der Modeneser Malerschule waren. Von Begarelli ist die vielbewunderte Kreuzabnahme in der Kirche der heil. Margaretha, die aus vielen überlebensgross und ganz rund gearbeiteten Figuren besteht. Drei davon schreibt man Correggio zu, der die Plastik förmlich bei Begarelli gelernt haben soll. Man erzählt auch, dass Correggio, als er die grosse Kuppel des Doms zu Parma malte, ängstlich geworden sei über die entsetzlichen Verkürzungen, worin die Figuren von unten gesehn erscheinen sollten, daher ihm Begarelli die ganze Kuppel modellirt habe, wonach sie alsdann vollkommen gelungen sei. In Parma selbst will man nur wissen, dass man auf dem Gewölbe der Kuppel viele Stücke von diesen Modellen gefunden und für begarellische Arbeit angesehen habe. Eine andre Tradition ist die, dass Buonarroti, als er obgedachte Kreuzabnahme sah, in die Worte ausgebrochen sei: „Weh den Antiken, wenn dieser Thon zu Marmor würde!“ Aber Begarelli verstand wenig in Marmor zu arbeiten und das Unglück wollte, dass seine Terracottafiguren zum grössten Theil zu Grunde gingen. Was davon übrig ist, sieht man in den Studi zu Modena (die Gruppe einer heil. Familie, eine Krippe und einige Heilige des Benediktinerordens), in S. Agostino daselbst (eine Pietà), in der Akademie zu Parma (vier grosse Statuen, welche im Kloster von S. Giovanni Evangelista standen) und im Museum zu Berlin, welches vielleicht das trefflichste der seltnen Sculpturwerke des modenesischen Meisters besitzt. Es ist dies eine aus fünf Statuen bestehende Arbeit, welche der Galleriedirektor Dr. Waagen 1842 auf officieller Kunstreise in Italien erwarb. Die Figuren, aus Thon gebrannt, stellen Christus am Kreuz und vier Engel dar, von denen zwei knieen, zwei (die besonders befestigt werden müssen) den Erlöser umschweben. In diesen Sculpturen zeigt sich eine Zartheit in der Behandlung der Formen, eine Freiheit der Bewegung, eine Weichheit des Ausdrucks, die für sein näheres Verhältniss zu Correggio und seinen Einfluss auf diesen wohl beweisgebend sind; dabei aber ist eine Sicherheit und Gemessenheit des plastischen Styls ersichtlich, dass diese Figuren in Wahrheit alle Bewunderung verdienen. So selten wie seine Thonarbeiten sind auch seine Zeichnungen; man weiss nur, dass Peter Resta von ihm eine meisterhafte Zeichnung eines Presepio mit zahlreichen Figuren besass. Sein Neffe und Schüler,

Luigi Begarelli, arbeitete mit gleicher Geschicklichkeit, so dass man ihre Werke oft schwer unterscheiden konnte. Luigi starb vor seinem Oheim (1540), der ihn um ein volles Vierteljahrhundert überlebte.

Begas, Karl Joseph, Historien- und Genremaler, Prof. an der Akademie zu Berlin, ward am 30. Sept. 1794 zu Heinsberg bei Aachen geboren, wo sein Vater, später Gerichtspräsident zu Köln, damals beamtet war. Seine Studien machte der junge Begas bei dem Baron Gros in Paris; seine daselbst gelieferten Bilder waren: „Hiob von seinen Freunden betrauert" (1816 gemalt und vom damaligen König von Preussen für das Lustschloss Bellevue angekauft); „Christus auf dem Oelberge" (gemalt 1817 und in die Garnisonkirche zu Berlin gekommen); „die Ausgiessung des heil. Geistes" (1820 gemalt und zwar als Altargemälde für den Dom in Berlin, den es seit 1821 schmückt). Von Paris nach Berlin gehend, besuchte er auf diesem Wege zunächst die Seinigen zu Köln und porträtirte dieselben (neun Figuren) in Einem Bilde, das er selbst für sein gelungenstes Werk aus jener Zeit erklärt hat. Beim ersten Aufenthalt zu Berlin lieferte er die kolorirte Skizze zu einer „Taufe Christi." Er besuchte hierauf (Febr. 1822) Italien, drang dort stärker in die Tiefen der Kunst und legte manche frühere in der französ. Schule gepflegten Ansichten über Composition und Ausführung eines Gemäldes ab. In Rom malte er das Bildniss Thorwaldsen's (von Amsler gestochen) und 1823 die „Taufe Christi," ein Bild mit lebensgrossen Figuren, das nun in Potsdam die Garnisonkirche ziert. Beide Arbeiten erregten die allgemeine Aufmerksamkeit. Nach Berlin zurückgekehrt (1824), nahm er hier seinen bleibenden Aufenthalt, und es gingen seitdem eine grosse Anzahl bedeutender, theils biblisch-historischer, theils genreartiger Bilder aus seiner Hand hervor, unter andern 1826 „der junge Tobias und der Engel" (gestochen von Daniel Berger), 1827 die „Auferstehung Christi" (19 Fuss hohes Altarblatt in der Werderschen Kirche), 1831 die „Bergpredigt" (im Besitz des Fräuleins v. Waldenburg zu Berlin), 1833 die „Aussetzung Mosis" (im Besitz des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen, zu Düsseldorf), 1835 die „zwei Mädchen auf dem Berge" nach Uhland (lithografirt von Jentzen), 1836 die rheinische Sage von der „Lurley" (im Privatbesitz zu Hannover; gestochen ward das Bild 1839 von E. Mandel für den Berliner Kunstverein; Lithografieen davon lieferten Wildt und Tempeltei), 1837 „Kaiser Heinrich IV. vor Gregor VII. im Vorhofe zu Canossa" (welches treffliche grosse Oelgemälde jetzt auf der Burg Rheineck am Rhein befindlich ist), 1838 die „Verklärung Christi" (Kirchenbild zu Krumöls in Schlesien) und ein „kreuztragender Christus" (Kirchenbild zu Sergen), 1839 ein „kranker König im Costüm des Mittelalters, der sich von einem Pagen Guitarre spielen lässt" und die „drei Mädchen im Schatten einer Eiche" (beide Genrebilder im Privatbesitz zu Berlin), 1840 „Christus mit dem Zinsgroschen" (im Privatbesitz zu Paris, lithografirt daselbst 1843 von *Maurin ainé*) und „Christus, den Untergang Jerusalems weissagend" (auf dem Schloss Bellevue bei Berlin; erschien 1843 zu Berlin meisterhaft lithografirt von V. Schertle), 1841 „Christus auf dem Oelberge" (Kirchenbild für Wolgast in Pommern), 1842—43 „Christus die Mühseligen und Beladnen zu sich rufend" (Kirchenbild für Landsberg an der Warte, gestochen von Eichens), 1843 eine „Mohrin mit einem Kinde" (im Besitz des Königs Friedrich Wilhelm IV., gestochen von Lüderitz), 1844 eine Wiederholung desselben Gegenstandes (im Privatbesitz zu Leipzig) und der Carton zu einer Altarnische zu Sakrow bei Potsdam, welcher *al fresco* ausgeführt wird. Ausser diesen Arbeiten in Historie und Genre sind auch zwei Mondscheinlandschaften von Begas erwähnenswerth; die eine ward vom Kunstverein zu Frankfurt a. M. angekauft, die andre befindet sich im Kunsthandel zu Berlin. Ferner kennt von B. eine Reihenfolge von etwa 30 Compositionen in Zeichnungen historischen und romantischen Inhalts, sowie eine bedeutende Anzahl Bildnisse. Neuerdings erhielt B. den Auftrag vom König: die Bildnisse der ersten Notabilitäten in Wissenschaft und Kunst, die jetzt an Berlin gefesselt sind (wie Schelling, Schönlein, Rückert, die Grimm's, Tieck und Cornelius), zu malen. Begas bedient sich zur Unterschrift seiner Bilder des vollen Namens: C. BEGAS. F. — Sein Verdienst als Componist und Maler wird in ganz Deutschland freudig anerkannt; namentlich gilt uns B. als Meister in Colorit und Allem, was der Farbengebung angehört. Immer ist Geist in seinen Compositionen; oft spricht sich des Meisters Geist in neuer Erfindung aus, wovon auch seine Kirchenbilder zeugen, in welchen dem Protestantismus oder der reinern Religiosität der „denkenden" Zeitgenossen auf das Sinnigste Genüge geleistet ist. Von höchst geistreicher Composition ist z. B. sein grossartiges Kirchenstück zu Landsberg an der Warte, wo der Heiland als höchster Freund und Erretter der Menschen im tiefsten und lautersten Sinne des Evangeliums dargestellt ist. Auch sein „Christus, den Untergang Jerusalems weissagend" (welches Gemälde eine Höhe von 7 F. 3 Z. und eine Breite von 8 F. 8 Z. hat), ist eins der

charakteristischsten Werke, welche die neuere Zeit aufweist. Zwar ist es, wie die Mehrzahl der Werke norddeutscher Kunst, ein „Situationsbild," wo die Gestalten nicht sowohl durch dramatische Handlung als durch gemüthliche Stimmung verknüpft werden; aber es rechtfertigt seine Gattung durch das tief bedeutungsvolle Moment, welches diese Stimmung hervorgerufen hat, durch die beredte Charakteristik und zugleich durch die feierliche Würde, mit der sie sich äussert. Auf der Höhe des Oelbergs sitzt der Erlöser, der, niederblickend auf die heilige Stadt, ihren Untergang verkündet; neben ihm auf jeder Seite zwei von den Jüngern. Die Blicke des Einen hängen an seinem Munde; zwei Andre schauen, mit düsterm Staunen und schmerzvoller Klage, auf die Stadt nieder; der Vierte, Johannes, fasst in sich gekehrt all die unendliche Trauer, die sich an die Worte des Meisters knüpft, in seinem Innern zusammen. Die Gruppe ordnet sich in grossartig plastischer Klarheit; doch herrscht in der Behandlung, dem entschiednen Bedürfnisse des Situations- und Charakterbildes gemäss, das malerische Element vor, alles nämlich, was der Wirkung der Farbe und des Helldunkels angehört. — So Glänzendes Begas in der Historie geleistet hat, so scheint er doch weit mehr Meister im Genrehaften und Romantischen zu sein. In letztrer Beziehung citiren wir zunächst seine Mädchen, die im Schatten einer Eiche ruhen. Dieses gemüthliche Bild voll geheimen Zaubers darf im schönsten Sinne ein Eichendorff'sches Gedicht in Farben heissen; der prächtig zitternde Duft eines Sommernachmittags, das fantastisch schimmernde Waldwasser, die sonnige Wiese sind eine unvergleichliche Einfassung für die reizende Gruppe unter dem Baume, die an kindlicher Anmuth fast unerreichbar scheint. Ein nicht minder anmuthiges Bild ist jenes, wo er ein nacktes dreijähriges Mädchen mit seiner Wärterin, einer Mulattin, im Bade spielend darstellt. Die heitere behagliche Naïvetät des Gegenstandes, ein warmer harmonischer Ton und zartes Helldunkel geben diesem Bilde einen hohen Reiz. Die feine Grazie des Pinsels, die Delikatesse des reizenden Farbenspiels, wie Begas sie zeigt, sucht überhaupt ihres gleichen. Er gibt selten Erfundenes, aber wo er Erfindung zeigt, sind seine Eingebungen allezeit neu, pikant, vielleicht gar die Grenzscheide berührend, wo das Raffinirte beginnt. Gedachtes Kind, das eine Mohrin weiss waschen will, dehnt mit dem ganzen Zauber des kindlichen Uebermuths seine Glieder vor uns hin, und das kleine Wesen vermisst sich, der schwarzen Amme, die es baden soll, mit dem nassen tropfenden Schwamme durchs hässliche Gesicht zu fahren. Diese Personificirung der Hässlichkeit neben der nackten Lieblichkeit erster Schönheit ist des pikanten Gegenspiels wegen fast zu dreist und vollauf entfaltet. Ueberhaupt liegt es in Begas Intentionen, den Contrast aufs Aeusserste zu steigern; ein Bestreben, das ihm offenbar in Folge seiner ersten Studien anhängt, die er in der französ. Schule machte. — Als trefflicher Meister steht B. auch im Fache des B i l d n i s s e s da. Er stellt nicht blos costumirte Gesichter dar, sondern Menschen, Existenzen; das Colorit ist zart, duftig, die Modellirung vorzüglich. Auf der Berl. Ausstellung 1843 bewunderte man unter acht von ihm ausgestellten Porträts namentlich das der Kronprinzessin von Baiern und das einer Dame in schwarzem Kleide. Die geistigsten, reizvollsten Züge sind hier leicht hingehaucht, keine Mühsal des Schaffens verbittert uns den Genuss; in jeder Figur herrscht die ruhigste Sicherheit des Daseins. Das zweitgedachte Porträt hat als solches den eigenthümlichen Reiz einer Beleuchtung vom Rücken aus, so dass die Gestalt vorn im Dunkel erscheint und das Licht auf ihre Nebenpartien fällt. Dies Wagestück möchte dem Meister des modernen Porträts nicht leicht ein Zweiter nachmachen. Noch sei erwähnt, dass er bei Thorwaldsens Anwesenheit in Berlin 1841 diesen zum Zweitenmal, und zwar *alla prima* malte, welches Porträt der grosse Bildner selbst für eins der gelungensten unter den vielen von ihm existirenden erklärte.

Beguinen, eine frommgesinnte weibliche Korporation, deren Stifter Lambert le Begue war, der zu Ende des 12. Jahrh. starb. Die Beguinen, wovon die Lollharden ein Zweig waren, blühten besonders in Deutschland und den Niederlanden; zur Zeit der Reformation hiessen sie „Seelenweiber," weil sie sich der Seelsorge ihres Geschlechts annahmen. Sie waren die P i e t i s t e n d e s M i t t e l a l t e r s; ihre Hauptsitze waren Hamburg, Lübeck, Leipzig, Rochlitz, Görlitz und Regensburg. Im 13. und 14. Jahrh. schlossen sich an sie sowohl die verfolgten Spiritualen der Franziskaner (Fratricellen) als auch die Brüder und Schwestern des freien Geistes an. Noch zu Ende des 18. Jahrh. gab es Beguinen (auch Begutten genannt), wenigstens in den Niederlanden. Sie hatten weder Gelübde noch Ordensregel, lebten aber in eignen, durch Schenkungen oft sehr reichen Beguinenhäusern, Beguinagien oder Beguinereien, zusammen und waren keusch, so lange sie in der Beguinerei blieben. Ihre äusserliche Auszeichnung pflegte in s c h w a r z e m K l e i d, w e i s s e r W i m p e l und s c h w a r z e m S c h l e i e r zu bestehen. Eigen war ihnen eine Art weinerlicher Religiosität;

ihre Vereine aber wirkten sehr nützlich durch die Sorgfalt, die sie der Jugenderziehung schenkten. Die noch hie und da in Deutschland vorhandnen Beguinenhäuser bestehen nur als fromme Stiftungen fort, wo ledige Weibspersonen aus dem Bürgerstande freie Wohnung und wohl auch sonst Unterstützung erhalten.

Begyn (oder Begeyn), Abraham, 1650 im Haag geboren, gest. 1697, ein trefflicher Landschafter, der in Berghems Geschmack arbeitete und in seinen Stücken eine tüchtige Kenntniss der Perspektive und Architektur verräth. Auch die Figuren und Thiere gelangen ihm schön, und mit richtiger Zeichnung verband er ein gutes Colorit. Im J. 1690 berief ihn der Kurfürst v. Brandenburg zu sich, für den er eine Menge Ansichten von verschiednen königlichen Palästen malte. Da Begyn sich meist mit grossen Sachen beschäftigte, so sind seine kleinern Staffeleibilder seltner. Das Berliner Museum hat von ihm einen Hirtenjungen, der neben seiner aus zwei Kühen und drei Schafen bestehenden Herde ausruht; der Hintergrund zeigt Gebäude und eine hügliche Ferne, alles warm von der Abendsonne beschienen. Bezeichnet ist das Bild mit der Namensabbreviatur BG, doch so, dass das G tiefer steht und mit seiner obern Hälfte sich der untern Hälfte des B verbindet.

Behaim, Hans Wilhelm, blühte als Schnitzkünstler und Kunstschreiner zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Nürnberg. Von ihm ward 1613 die schöne tonnengewölbartige Decke des Nürnberger Rathhauses mit kunstreicher Arbeit in Holz geziert. Daselbst sieht man auch von ihm einen sehr grossen Kronleuchter aus vergoldetem Holze. Hans Wilhelm starb 1619.

Beham, Barthel oder Bartholomäus, geb. zu Nürnberg 1496, war der Sohn eines unberühmten Malers und der Oheim des berühmten Hans Sebald Beham, ging wie letztrer aus Dürers Schule hervor, ward vom Herzog Albrecht IV. von Baiern nach Italien geschickt und lebte lange zu Bologna und Rom. Er wurde ein so vorzüglicher Schüler Marcantonio's, dass letztrer den jungen Deutschen benutzte, um manches Barthelsche Blatt als Marcantonisches in die Welt zu schicken. Barthel sah zweimal Italien; das letzte Mal besuchte er es in Aufträgen des Herzogs Ludwig, von welcher Reise er nicht wieder nach Deutschland kam, denn er starb zu Rom 1540. In Barthels Blättern thut sich eine Ahnung jener Herrlichkeit der Kunst und Natur auf, die jenseits der Alpen schuf und lebte. Durch ihn ward die deutsche Stecherschule zu einem andern lebendigern Leben erweckt; es sei nur an die zahllosen Copien erinnert, welche Bink und andere Zeitgenossen von Barthels Blättern machten. Man findet hier gelehrte, stets correcte Zeichnung, die oft voll Grazie ist, Weichheit und bewundernswerthe Feinheit des Stiches. Leider hat Barthel die wenigsten seiner Stiche mit Bezeichnung (BB oder BP, auch BsB) versehn; eine Bescheidenheit, die zwar ächt deutsch ist, aber die sogen. Blattkenner in manche Irrung versetzt hat. Bartsch verzeichnet von ihm 64 Blätter (darunter die berühmten Porträts der Kaiser Karl V., *aet.* 31, und Ferdinand I., *aet.* 29. 1531. Zwei Bl. in kl. Fol.), wozu Brulliot noch eins (einen St. Severin) nachträgt. — So vortrefflich als seine Stiche (darunter vornehmlich der „Triton und die Nereide" sehr schön ist) sind auch seine Gemälde, in welchen Einfalt und charakteristische Bezeichnung des Ausdrucks, Feuer, richtige Zeichnung, naturgemässe Färbung und eine gar fleissige, oft trockne Behandlung herrscht. Sandreot zählt viele Bildnisse auf, die man von Barthel Beham in München sah. In den kön. bairischen Sammlungen sieht man von Barthelschen Stücken noch: das Porträt Alberts IV., Herzogs v. Baiern, in Lebensgrösse auf Holz; die Bildnisse Kaiser Karls des Grossen und Wilhelms V.; den Mettius Curtius, wie er sich auf dem Forum zu Rom mitsammt seinem Ross in den klaffenden Erdschlund stürzt (auf Holz gemalt); eine treffliche „Kreuzauffindung durch die heil. Helena," und ein entseeltes Weib, das mit dem Holze vom heil. Kreuz berührt, vom Tode erweckt wird. Eine Kreuzabnahme mit vielen Figuren besitzt von Barthels Hand die k. k. Gallerie zu Wien. Im Berliner Museum findet sich ein ungläubiger Thomas von ihm; derselbe legt knieend seine Hand in die Seitenwunde Christi; umher stehen die andern Apostel. Im Hintergrund Architektur mit Nischen. Das Bild ist auf Holz gemalt, 2 F. hoch, 1 F. 10 Z breit. Dasselbe Museum hat von B. auch einen Christus am Oelberg, wozu das Gegenstück, seine Kreuztragung Christi, unter Nr. 103 (nach dem Katalog von Dillis) in der Moritzkapelle zu Nürnberg sich findet. Letztres Stück, vor seinem Aufenthalt in Italien gemalt, zeigt in allen Theilen den treuen Schüler des Albrecht Dürer und viel Verwandtschaft zu Hans Schäuffelin, von welchem es indess in der Glut der Farbe und der sokratischen Bildung der Köpfe sich wieder unterscheidet. Uebrigens ist das Impasto tüchtig, der Ton satt und warm.

Beham, Hans Sebald, geb 1500 zu Nürnberg, gest. 1550 zu Frankfurt a. M., zählt zu den bedeutsamsten Künstlern des scheidenden Mittelalters. Hans Sebald lernte zuerst bei seinem Oheim Barthel Beham, und trat dann in Dürer's Schule, wo

er sich zum Maler, vornehmlich aber zum Stecher ausbildete. Der Geist des grossen Meisters trug sich auf alle Arbeiten Hans Sebalds über, aber so ausgezeichnet Dürers Schüler als Künstler war, so verwerflich war derselbe als Mensch. Er ergab sich in Nürnberg der ausschweifendsten Lebensweise, so dass ihn die Verachtung der Mitbürger von dannen trieb. In Frankfurt sich ansiedelnd, machte er sich zum Wirth eines Dirnenhauses. Daselbst ward er als Hurer ertränkt, was nach damaliger Sitte von Rechtswegen geschah. Die Gemälde dieses Künstlers sind selten. Eine zierlich und geistreich gemalte Tafel von schönem klaren Goldton ist im Museum des Louvre zu Paris, und stellt vier Scenen aus der Geschichte des David vor; diese herrliche Holztafel wird für das schönste Werk altdeutscher Malerei erklärt, welches der Louvre besitzt. Das Bild datirt vom J. 1534. Sonst kennt man Hans Sebald als herrlichen Illuminirer (Miniaturenmaler) durch ein Gebetbuch auf der Bibliothek zu Aschaffenburg. Dies Gebetbuch, 1531 vollendet, enthält auf der Rückseite das trefflich gemalte Wappen des Kurfürsten und Kardinals Albrecht von Mainz; im Buche selbst sind sechs mit dem Monogramm Hans Sebalds bezeichnete Bilder, die schon darum kunsthistorisch sehr wichtig sind, weil ausser dem einen höchst kostbaren, ebenfalls für den Mainzer Kurfürsten Albrecht in Oel ausgeführten Bilde im Louvre kein andres Gemälde von Hans Sebald bekannt ist. Gedachte sechs Miniaturen zeigen nun in Auffassung und Ausbildung noch in höherem Maase den Geschmack und die feine Naturbeobachtung, welche die Kunstfreunde in seinen Kupferstichen anziehen, weichen aber in der Technik durchaus von der Weise der Dürer'schen Schule, welche sich in seinem Oelbilde vorfindet, ab, und folgen darin ganz der Weise der französischen Miniaturisten. Die Deckfarben sind matt und ohne Gummigehalt, der Vortrag gestrichelt, das Gold mit dem Pinsel sehr reichlich, besonders im Aufhören der Lichter gebraucht, der Gesammteindruck hell, aber etwas bunt. Die einzelnen Bilder sind: die Beichte, wobei die Profile von Priester und Beichtiger sehr ausdrucksvoll; die Busse, wobei der Büssende mit entblösstem Oberleibe kniet und von zwei betenden Priestern einer die Ruthe hält; das Gebet des Bischofs nach der Messe; Hingang des Bischofs zum Altar, um die Messe zu halten; die Communion. Alle diese Bilder zeichnen sich durch Einfachheit und Deutlichkeit der Composition sehr vortheilhaft aus. Ausser diesen sechs „bezeichneten“ Bildern möchte in diesem Buche die Messe des heil. Gregor nach Dürer ebenfalls von S. Beham herrühren, da die Behandlung dieselbe ist. Zwei mit dem Monogramm N. G. bezeichnete Bilder des Niklas Glockendon in demselben Buche, die Kreuzigung und das Abendmahl, fallen gegen die Behamschen Bilder sehr ab. — Als Kupferstecher hat Hans Sebald den verbreitetsten Namen. Er gehört als solcher zu derjenigen Klasse von Dürers Schülern, welche die deutsche Behandlungsweise mit der italienischen des Marcantonio zu verschmelzen wussten, daher man Hans Sebald häufig mit seinem Oheim Barthel Beham, mit Georg Penz und J. Bink zusammen nennt. Den Grabstichel führt er fast auf dieselbe Weise wie Penz, nur noch zarter und nachdrücklicher; man kann nichts deutlicher und sauberer Ausgeführtes sehen, als seine vier kleinen Blätter, welche die Historie vom verlornen Sohne darstellen. Sein Styl in der Zeichnung der menschlichen Gestalt ist so verschieden von dem seines Meisters Dürer, und zeigt so viel Schönheitssinn, dass man glauben möchte, Hans Sebald habe nicht blos aus Mercantonio's und Barthel Beham's Blättern gelernt, sondern sei selbst in Italien gewesen. Sein Genie fasste die komische Seite des Gemeinen und das Edle der Natur gleich klar und fest auf; Beweise dafür sind seine Bauernscenen, sein St. Sebald und einige seiner Madonnen, wie auch mehre mythologische Gegenstände. Merkwürdig ist sein Blatt mit der Dido, weil es eine Venus nach Raffael ist, die er hier zur karthagischen Königin machte. — H. S. Beham hat auch Holzschnitte nach eigenen Handzeichnungen geliefert, die so trefflich wie seine Stiche sind. Er bezeichnete seine Blätter mit zwei verschiednen Zeichen; die von ihm zu Nürnberg gefertigten sind mit einem P, die zu Frankfurt gearbeiteten mit einem B signirt; erstre mögen in die Jahre 1519—30, letztre in die J. 1531—49 fallen.

Beheim, Name einer bedeutenden Nürnberger Steinmetzfamilie. Hans Beheim der Aeltere, Steinmetz auf der „Peinth,“ wie der Nürnberger Bauhof hiess, leitete wahrscheinlich den Bau der meisten öffentlichen Gebäude, welche zwischen 1490—1530 in Nürnberg und den Nachbarstädten entstanden. 1516—18 beschäftigten ihn Brückenbauten zu Bamberg. Mehre Handschriften setzen seinen Tod ins J. 1538 (27. Aug.); sein noch existirendes Bildniss aber besagt in der Umschrift: „Hans Beheim der Elter starb in Nürnberg Ao. 1531.“ Sein Sohn, Hans Beheim der Jüngere, war ebenfalls berühmter Baumeister (Steinmetz) zu Nürnberg. Derselbe baute hier den Kanzleizwinger. Laut der Schrift auf einem von ihm existirenden Bildniss starb er 1563. Paul Beheim, der andre Sohn des alten Hans B., erlernte

wie sein Bruder Hans die Steinmetzkunst beim Vater auf der Nürnberger Peinth, bereiste dann fremde Länder und trat hierauf rühmlich als Baumeister in seiner Vaterstadt auf. Sein Meisterstück war die St. Rochuskapelle auf dem St. Rochuskirchhofe daselbst. Diese Kapelle ward im J. 1519 durch die Familie Imhof gestiftet. Der Künstler, von dem noch ein Bildniss vorhanden, starb 1561 und ruht auf gedachtem Kirchhofe, wo auch der treffliche Meisler Peter Vischer begraben liegt.

Beheldin, Johann, vom Orden der Predigermönche, war Bischof von Skopien, einer grossen (an den macedonischen Grenzen, am Fluss Vardar, am Berge Orbelus gelegnen) Handelsstadt in Bulgarien, die jetzt einen Erzbischof hat. Vermuthlich als Bischof daselbst resignirend, wanderte Beheldin nach Bamberg, wo er seine übrige Lebenszeit als Bruder im Dominikanerkloster zubrachte. Hier, wo er am St. Afratage (7. Aug.) 1416 verstarb, erhielt er auch sein Monument, das man im Eck der rechten Seitenwand der vorm. Dominikanerkirche sieht. Es ist von Sandstein und stellt ihn in Lebensgrösse halb erhaben vor. Sein Haupt ist mit der Inful bedeckt; in der Rechten hält er den Bischofsstab, in der Linken ein Buch; auf der Vierung liest man die Inschrift in Mönchsbuchstaben. Das Monument war ursprünglich roth, ist jetzt mit Oelfarbe übertüncht und verdient einen bessern Platz. Die Kirche wird als Mauthhalle benutzt, wodurch das Denkmal sehr gefährdet ist. Bekannt gemacht ward es zuerst von M. Landgraf in dessen 1836 erschienener Schrift: „Der Dom zu Bamberg mit seinen Denkmälern, Inschriften, Wappen und Gemälden etc.“

Behem, Name einer altdeutschen Stempelschneiderfamilie. Bernhard Behem, der Vater, ward 1435 zu Nürnberg geboren, übte sich früh in der Bildgraberei und ging später als Münzmeister in die Dienste des Fürsten Siegmund von Tyrol. Dieser Fürst war der Erste in Deutschland, welcher grosse Münzstücke von Silber, die doppelten Guldengroschen (fortan Thaler genannt) prägen liess. Behem lieferte für seine Zeit so schöne Münzen, dass er dadurch den nachfolgenden Münzern das anspornendste Beispiel gab. Zwar stand er noch nicht vollendet als Künstler und fühlte selbst auch noch manche Mängel; doch brach er die Bahn zur schönern Gravirung. Die mit Siegmund's Bildnisse versehenen ältesten Silberstücke sind vom J. 1484, und bis dahin gab es nur schlechte Scheidemünzen oder Pfenninge. Nach Siegmund ward Behem durch Max I. von Tyrol zum ordentlichen Münzmeister für Oesterreich und Tyrol ernannt, doch blieb er stets an der Münzstätte zu Hall in Tyrol und starb allda am 2. Sept. 1507. Der von ihm herangebildete Sohn, Bernh. Behem der Jüngere, erhielt 1511 des Vaters Stelle als Münzmeister zu Hall und arbeitete ebenfalls wacker, ward aber später durch König Ludwig v. Ungarn weggeholt und starb 1547 auf dessen Herrschaft Lengenfeld in Oesterreich. Er hinterliess seinen Sohn Johann Behem als Münzmeister zu Hall, der bis 1553 dies Amt bekleidete.

Beil ist ein Emblem der Apostel Matthäus und Matthias, der Heiligen: Hermengild, Wolfgang und Rufus. Wenn Thomas a Becket mit dem Beil im Kopf erscheint, so soll dies ein Schwert sein.

Bein, abgehauenes, ist das Erkennungszeichen des Märtyrers Victorinus. Der heil. Rochus wird, weil er zur Pestzeit bei der Krankenpflege angesteckt ward, oft dargestellt, wie er auf sein am Oberschenkel die Pestwunde habendes Bein zeigt.

Beinschwarz wird durch Verkohlung thierischer Körper erzeugt, sollte aber für den Kunstgebrauch durch Verkohlung von Elfenbein dargestellt werden, was leider nicht geschieht. Das Beinschwarz ist unter allen Farben diejenige, welche auf dem Gemälde am wenigsten trocknet, was von der Porosität dieser Kohle, wodurch sie die Feuchtigkeit lange an sich halten kann, herrührt. Conservator Fernbach zu München machte daher einen Versuch mit dem käuflichen Beinschwarz; er laugte es mit starkem Weingeiste gut aus, trocknete es fleissig in der Hitze und bewahrte es sofort in einer erwärmten gut schliessenden Flasche auf. Hierauf rieb er sogleich etwas davon in reinem Oele und trug es auf; — das Resultat war, dass diese schwarze Farbe weit eher trocknete als die gewöhnliche. Er wiederholte den Versuch nach einer noch stärkern Erhitzung des Beinschwarzes, und das Ergebniss bestätigte seine Vermuthung noch mehr, indem das B. fast ebenso schnell trocken ward als die übrigen Farben. Der Weingeist diente bei diesem Versuche dazu, das der Kohle anhängende Wasser aufzunehmen und zu entfernen. Wie das B. bei gehöriger Behandlung beinahe ebenso trocken als andre Farben erhalten werden kann, ohne dass man die gefährliche und farbenzerstörende Retouchirbutter zuzusetzen braucht, lehrt Fernbach ausführlich in seinem Handbuche über die Oelmalerei (München 1843) im Kap. vom Trocknen.

Beirut, s. Berytus.

Belem, eigentlich „Bethlehem,“ ein Stadttheil Lissabons, war früher ein selbstständiger Marktflecken und wurde erst im vor. Jahrh. zur Stadt geschlagen. Der

Name kommt von der Kirche *Nossa Senhora de Bethlehem*, welche König Emanuel nach Vasco de Gama's Rückkehr aus Indien im J. 1499 zu Ehren der Geburt Christi erbaute. Bei diesem Bauwerke verbinden sich germanische und maurische Formen zu reicher Dekoration; die Fenster sind halbrund überwölbt; im Innern findet sich sogar der vollkommen maurische Hufeisenbogen. In dem dabei ebenfalls vom König Emanuel gegründeten Hieronymitenkloster befindet sich die prachtvolle, mit weissem Marmor bekleidete Gruft der portug. Königsfamilie. Sie wurde nebst der Begräbnisskirche nach dem Erdbeben von 1755 im germanischen Style wiederhergestellt. Das nach dem Brande aufgeführte kön. Schloss hat eine prächtige Lage mit Aussicht auf Hafen und Meer. Merkwürdig ist der alte, mit Batterien versehene, jetzt als Staatsgefängniss verwendete Thurm am Tajo, Torre de Belem.

Beleuchtung nennt man in der Malerei die Art und Weise, wie sich in einem Bilde das natürliche oder künstliche Licht über die Gegenstände verbreitet. Die Beleuchtung ist ein wichtiges Mittel des Ausdrucks, und Einheit der B. ist einem Gemälde ebenso nothwendig als Einheit der Zeit.

Belfroy ist in Belgien der gewöhnliche Name der städtischen Glockenthürme, welche vielen der dortigen durch ihren germanischen Baustyl so ausgezeichneten Rathhäuser zur besonderen Zierde gereichen, indem sie sich leicht und kühn über dem Gebäude erheben.

Belga, Beiname des Jakob Bossius.

Belgard, Stadt in Pommern, besitzt eine Marienkirche germanischen Styls aus dem 14. Jahrh. Bei dieser Kirche wie bei andern pommerschen Kirchenbauten (z. B. bei den Marienkirchen zu Cöslin, Rügenwalde, Schlawe, Stolp, und der Moritzkirche zu Pyritz), welche dem 14. Jahrh. angehören, sind die Seitenschiffe niedrig; die Thürme stehen durch einen hohen Schwibbogen mit den Schiffen in Verbindung und bilden so eine geräumige Vorhalle.

Belgische Malerei. — Die goldene Zeit der burgundischen Herzöge, wo die niederländischen Provinzen an Reichthum und Cultur Deutschland überflügelten, jene glänzende Zeit war es, in welcher zuerst sich der Genius der belgischen oder richtiger „flamändischen" Malerei fixirte. Die Brüder van Eyck, die Begründer der Oelmalerei, wurden für den Geist ihres Volksstammes der kühnste, schöpferischeste und befruchtende Ausdruck. Die naive germanische Art der Anschauung, der kräftige, freudige Sinn für das Leben der Farben ist seit jener Zeit ein Eigenthum, ein Kennzeichen aller flamändischen Maler geblieben. Die Eycks hatten der von ihnen geschaffenen Schule (deren glänzendste Zierden die Meister Roger van Brügge und Hans Memling sind) ein nationales Gepräge, ein entschieden germanisch-niederländisches, verliehen, das sich aber eben nur so lange erhielt, als das Germanenthum, nämlich das vlaemische Element über das wälsche in Belgien gebietend blieb. Als das germanische Kunstelement in der weitern Ausbildung aufgehalten und durch wälschen Einfluss verdrängt worden, rächte sich dasselbe durch die Zähigkeit, mit der es selbst aus den Werken der Besten unter den flamändischen Römlingen (wie Frans Floris, Michael Coxie etc.) hervortritt, so lange, bis endlich Rubens es wieder zu Ehren brachte. Mit Rubens beginnt die zweite, echt nationale Kunstepoche der südlichen Niederlande. Die verheerenden Kriege der spanischen Furie waren endlich ausgekämpft; Belgien erfreute sich unter der Regierung Albrechts und der Infantin Isabella der Ruhe; Alles lebte wieder auf, und natürlich auch die Kunst. Rubens, dessen Aeltern vor dem Schwerte des Kriegs nach Köln geflüchtet waren, kam zurück ins Vaterland, errichtete seine Staffelei in Antwerpen und focht mit seinen Jüngern van Dyck, Jordaens, Teniers etc. einen Befreiungskrieg durch, dessen Trofäen in allen grossen Gemäldegallerien hängen, als die kostbarsten Denkmäler origineller Kunstkraft. Mit dem westfälischen Frieden, der dem 30jährigen Schlachten ein Ende machte, aber zugleich den Handelsflor Südniederlands tödtete, hörte Antwerpen auf, der Mittelpunkt der Rubensischen Schule zu sein, und der Reichthum der alten Welthandelsstadt ging an deren Rivalin Amsterdam über, wohin nun auch die Kunst mitzog, welche zwar sich verholländern musste, aber dafür von katholischer Geisteskiechtschaft frei ward, indem sie gegen das Alleinseligmachende der Kirche in der Kunst protestirte und tausendfältig bewies, dass die Göttlichkeit überall sei, in der Bauernschenke wie auf den schäumenden Meereswogen, in den Blättern eines Fruchtstücks wie in den Reihen einer weidenden Herde. — Rubens starb im J. 1640, und 55 Jahre später starb in Belgien der letzte bedeutende Maler seiner Schule, Erasmus Quellinus. Nun unterlag die vlaemische Malerei denselben Einflüssen, welchen auch die Sprache der Vlamingen, der germanischen Belgier, unterliegen musste. Die Heere Louis XIV. rissen ein Stück nach dem andern vom burgundischen Kreise ab. Ganz Europa ward Affe der französischen Mode; am wenigsten konnte sich derselben das

benachbarte Belgien entziehn. Was an einheimischen Kräften von Bedeutung war, wie Vanloo, van der Meulen, ward von Paris angezogen und diente dem Gold des grossen Roccocokönigs. Die girrenden Schäferinnen Watteau's, die gepuderten Zeuse und reifröcklichen Nymfen fanden hundert Nachahmer im Vaterlande der Eyck's. Die trocknen Lehren des Antwerpener Malers Andreas Lens (Verfassers der auch ins Deutsche übersetzten „Abhandlung über die Tracht der alten Völker“ und des „Versuchs über den guten Geschmack in der Malerei“) konnten eben so wenig als sein trockener, poesieloser Pinsel dem nationalen Geschmack auf die Beine helfen. Als nun vollends der bei allen seinen starren Irrthümern dennoch so grossartige und gewaltige David, der Maler der Revolution und der Kaiserzeit, die Kunstwelt Europa's zu beherrschen begann, gleichwie Frankreichs Armeen die Schlachtfelder beherrschten, da unterlag auch der letzte Rest von Anhänglichkeit an die nationale Kunst in Belgien; die Truppen Frankreichs besetzten das Land, seine Präfekten proskribirten die vlaemische Sprache, seine Commissäre entführten die nationalen Kunstdenkmale nach Paris und seine Maler verwehrten jede Rückkehr zu den alten einheimischen Kunsttraditionen. Ja während zur Restaurationszeit in Frankreich eine neue Schule aufkam, wodurch Gros, Gérard und Prudhon ihren Lehrer David verdrängten, musste Belgien noch wohl oder übel das Glück geniessen, dass Letzterer gar nach Brüssel selbst übersiedelte und hier durch das Gewicht seiner Anwesenheit und seiner Persönlichkeit jeden andern Keim neben sich niederhielt. So kam das J. 1830 heran, in welchem das plötzliche politische Ereigniss, die Septemberrevolution zu Brüssel, die belgische Kunst wieder in frische volksthümliche Richtung versetzte. Im Aug. 1830 war zu Brüssel die herkömmliche Kunstausstellung eröffnet worden. Die Nachzügler der Franzosen hatten sich breiter als je gemacht, denn abgesehen von einigen Landschaften und Genrestücken, waren alle Wände mit Mythologie, mit griechischer und römischer Geschichte behangen; man gaffte hier und dort, aber vor einem Gemälde drängte sich die Besuchermenge in Gruppen und Haufen. Dies Bild ward als das Erste der ganzen Ausstellung betrachtet; es stellte eine kleine, aber denkwürdige Episode aus dem niederländischen Befreiungskriege dar, eine ergreifende Scene aus der Belagerung L e y d e n s im J. 1574. Dieselbe war weder in einem besonders grossen Rahmen, noch mit dem gewöhnlichen Theatereffekt gemalt, aber die dramatische Gruppirung, die Wahrheit des Ausdrucks, vor Allem aber das harmonische klassische Kolorit, mahnte unwiderstehlich an die alten vaterländischen Meister. Als Maler ward der junge W a p p e r s aus Antwerpen genannt, ein Zögling dasiger Akademie, die mühsam, aber fruchtlos den Spuren der Rubenser Schule nachwandelte. Zum Erstenmal nach fast 100 Jahren trug dieser verdorrt geglaubte Baum wieder goldene Frucht. Der Name Rubens war in Folge von Wappers Bild wie durch eine Zaubererinnrung auf alle Lippen gekommen, und man ward sich mit Einemmal klar über den Götzendienst, den man bisher vor fremden Altären getrieben. Das Glück, welches die politische Revolution der Belgier krönte, stachelte auch die Künstler zu volksthümlicher Reform in ihrer Sfäre auf; Nationalität ward die Losung der Maler, die Blicke wurden in die Vergangenheit zurückgeworfen, man suchte nach Geschichte und nach Brücken zur Verbindung zwischen der Gegenwart und den glorreichsten Epochen von ehemals. Man begann die reichen strahlenden Gemälde der alten Meister zu studiren und suchte hinter das Geheimniss ihrer mannigfachen und prächtigen Farbentöne, ihrer so tiefen, so bezaubernden Harmonie zu kommen. Die Kirchen mit ihren reichen Gemälden und das Museum zu Antwerpen mit seinen kostbaren Schätzen wurden nie leer. Nach drei Jahren solcher Begeistrung ward die erste Brüsseler Ausstellung seit der Revolution eröffnet. Die neue Erscheinung, die sich jetzt kundthat, war eine zügellose Reaktion der Koloristen, die unter dem Banner der romantischen Schule die letzten Nachzügler der antikisirenden Davidschen Schule aus dem Felde schlagen wollte. Ueber dem feurigen Bestreben, die Färbung Rubens' sich anzueignen, hatte die Kunstjugend nur das Studium des Rubens'schen Zeichnens vergessen, so dass die meisten Bilder dieser Ausstellung blossen Farbenbretern glichen, denen die Form fehlt, nicht blos die ideale, die Poesie der Form, sondern oft selbst die sinnliche, die blos äusserliche Gestalt und ihre Verhältnisse. Natürlich war die Reaktion, die sich hier aussprach, übertrieben, gewaltsam, ausgelassen; um nur nicht hinter dem Ziele zu bleiben, nahm man einen Schwung darüber hinaus. Die Flut war übergetreten und hatte Alles mit sich fortgerissen. Aber die anarchischen Elemente mussten zurücktreten, denn gleichwie der junge Staat bald so fest auf seinen eigenen Füssen stand, als wär' er von Gottes Gnaden und nicht durch das souveräne Volk organisirt worden, so machte sich dieselbe Consolidirung auch bald unter der jungen, neu aufblühenden Malerschule bemerkbar. Schon be der 2. Brüsseler Ausstellung 1836 zeigte sich eine vollständige Organisation der

der Schule. Die Zügellosigkeit hatte sich Regeln unterworfen; bei dem Einen zeigte sich die Farbe von tieferem, wahrem Gefühl belebt, bei dem Andern verriethen die Linien ernstes wissenschaftliches Studium; die Begeistrung begann sich mit Besonnenheit zu paaren. Diese Ausstellung war besonders bedeutsam durch die grosse Anzahl historischer Bilder, die ihrem Inhalt nach den Chroniken und Annalen der Landesgeschichte entnommen waren. Die folgenden Ausstellungen der Jahre 1839 und 1842 brachten die berühmten Geschichtsbilder von de Keyzer, von Louis Gallait und Eduard de Bièfve. Die Genrebilder Ferdinand Brackelaer's, die Thierstücke Verboekhoven's etc. sind nicht minder anerkannt und überzeugen auch den Ungläubigsten, dass die Vlamingen das Zauberwort ihrer Kunstältern wiedergefunden haben. Die belgische Regierung, an der Spitze ein König deutschen Geblüts, pflegt das Genie der vlaemischen Künstlerjugend mit eifriger Hand. Sie nährt den Farben- und Formensinn der Nation und betrachtet ihn und die ruhmvollen Erinnrungen, die sich daran knüpfen, als ein kostbares, zu bewahrendes und zu vergrösserndes Nationalgut. Nicht weniger als 43 Akademieen und öffentliche Lehrsäle für Malerei, höhere Zeichnenkunst und Architektur hat Belgien aufzuweisen; die Zahl der Zöglinge beläuft sich auf 6—7000. Vor Allem glänzt die Akademie zu Antwerpen, der Herd der Rubens'schen Schule und so vieler alten wie jüngern Meister; sie zählt über 500 Schüler. Neun Professoren und zwei Gehilfen ertheilen hier Unterricht; nächst dem Direktor Wappers wirken hier als Professoren die Maler de Keyzer (Historie), Leys, Brackelaer, de Block (Genre), Jacob Jacobs (ein viel in Griechenland gereister Landschafter und Seemaler), der Bildhauer Geefs etc. Ferner unterrichten mehre Professoren im Graviren, in Geometrie, Architektur, Geschichte, Archäologie etc. Die Maler-Zeichnenakademie zu Mecheln hat 450 Zöglinge, und steht unter der Leitung des Historienmalers Waulers. Die Brüsseler Malerakademie mit 600 Zöglingen hat den zum Theil noch der französischen Schule angehörenden Navez zum Direktor; aber der Thiermaler Verboekhoven, der Genremaler Madou, der Landschafter Lauters, die Historienmaler de Bièfve und Gallait, die Bildhauer Wilh. Geefs, Jehotte und Simons, lauter Matadore der jungen belgischen Kunst, machen die Akademie der Hauptstadt zu einer mächtigen Rivalin ihrer altersgrauen und vortrefflichen Antwerpener Schwester. Ausserdem besitzt die Provinz Brabant noch eine Malerschule in Löwen, mit 460 Zöglingen, und in Tirlemont und Nivelle, mit etwa 160 Zöglingen. In Löwen befinden sich die verdienstvollen Maler Mathieu und van Eyken, und der Bildschnitzer Geerts, der neulich die herrlichen Chorstühle im Antwerpener Dome vollendet hat. Brügge, die Heimath der Brüder van Eyck, hat eine Malerakademie von 400 Zöglingen. Courtrai's Akademie zählt gegen 200 Schüler. Ferner hat die Provinz Westflandern eine Malerakademie in Ypern mit 150 und eine in Ostende mit 100 Eleven, und ausserdem mehre blühende Zeichnenschulen an verschiedenen Orten. Noch reicher gesegnet ist die Provinz Ostflandern; die Akademie in Gent zählt über 500, die in Alost 230, die in Audenaerde 100, die in St. Nicolas 100, die in Grammont 50, die in Termonde 130 Zöglinge. Die Lütticher Akademie hat jetzt eine Schülerzahl von 500 erreicht. In Lüttich lebt der originelle, wenn auch verschrobene Maler Wierz, der die Manie hat, kolossale Figuren in übermenschlicher Grösse zu malen und sie dann mit einer spitzigen Feder gegen die Kunstkritik zu vertheidigen. Die Provinz Hennegau hat in Mons eine Akademie mit 200 Eleven; zu Tournai, wo Gallait seine Studien machte, sind 160 und in drei andern Städten noch zusammen 235 Kunstzöglinge. Die Provinz Namur hat eine Malerschule mit 180 und eine Zeichnenschule mit 100 Zöglingen, welche letztre mehr für Arbeiter bestimmt ist. Die grösste Provinz Belgiens, das arme, halbdeutsche Luxemburg, ist am Schlechtesten bestellt und wird gar von der allerkleinsten belg. Provinz, von Limburg überflügelt, wo doch wenigstens 36 Zeichnenschüler sind. — Abgesehn von den höhern Triebfedern, welche in dem so grossen Andrange zur Kunst in Belgien mitwirkend erscheinen, ist hier namentlich für eine so freudige Kunstentfaltung der Umstand entscheidend, dass der Künstler von einigem Talent in Belgien seine Zukunft gesichert sieht. Die Kunstausstellung, dort bezeichnend *Exposition nationale de tableaux etc.* genannt, findet alle Jahre statt und wechselt zwischen Brüssel, Antwerpen und Gent, so dass jede dieser Städte alle drei Jahre die Ausstellung hat. Ausserdem halten Lüttich und Mecheln alle zwei Jahre eine Ausstellung, und viele Privatgesellschaften befördern noch eigene „Expositions" von 6 zu 6 Monaten, da fast jede Stadt von Bedeutung eine *Société d'encouragement* hat. Die Ausstellungen zu Brüssel und Antwerpen nehmen das allgemeine Interesse gleichwie Landesereignisse in Anspruch, und junge Künstler von einigem Verdienst werden sogleich bekannt, gepflegt und unterstützt. Das Publikum ist stolz auf seine nationa-

len Künstler und wetteifert in Theilnahme für die Kunst mit der Regierung. Letztre unterstützt namentlich die vaterländische Geschichtsmalerei durch grosse Bestellungen, und handelt hierin nicht blos politisch, sondern auch wahrhaft gross und edel, indem sie die Hebung der Kunst auf würdigstem Wege bezweckt. Unter solchen Auspicien entstanden die trefflichen grossen Geschichtsbilder von Gallait und Bièfve, welche unlängst ihren Triumfzug durch die Städte der deutschen Kunstvereine hielten, und mehre andre von de Keyzer und Wappers, von denen die des Erstern ebenso bewundernswerth in der Conception als in der Technik sind. Nächst der Geschichtsmalerei hat leider die religiöse Malerei in Belgien das grösste Feld, und die reiche Geistlichkeit, die reichen Kirchspiele und der Privatpietismus machen letztres für die Künstler stets am Ergiebigsten. Diese fromme Malerei muss sich zum Schaden der Kunst in einer Scheinblüte erhalten, weil so viel Gold dafür winkt; aber es rächt sich der Geist der Zeit in solchen Werken, denn den Künstlern geht der dicke Glaube, die himmelnde Naivetät und die dogmatische Begeistrung der mittelalterlichen Maler ab, und auch im Publikum ist nicht mehr die rührende Einfalt, welche sonst gläubig an dem hing, was ihr vorgemalt worden. Der grösste Schaden für die Kunst entsteht hierbei dadurch, dass die Künstler jetzt in der Verzweiflung, die *sancta simplicitas*, bei der die alten Meister so Unübertreffbares geleistet, weder selbst zu besitzen noch gewinnen zu können, sich effekthaschender Koketterie oder stumpfer Nachahmung hingeben, was denn manches grosse Talent verdirbt und in den Pfuhl der Fabrikmässigkeit drängt, welches auf dem Feld der reinen Geschichte durch originelle Auffassung und neue Situationen in der Darstellung geglänzt haben würde. Eine erfreuliche und wohl die nachhaltigste Hauptstütze finden die belg. Künstler in dem ebenso reichen als kunstliebenden belgischen Bürgerthum. Holland ausgenommen, ist wohl kein andres Land in der Welt, welches so viele Privatgemäldesammlungen aufweist, als man in Belgien findet. (J. Kuranda: „Die Malerei in Belgien seit 1830," im 3. Jahrgang der Grenzboten. Specielleres im Aufsatz von F. Osten: „Werke neuer Malerei und Skulptur in Belgien," im Kunstblatt 1844 Nr. 92 ff.) Hier möge sich, wenigstens in den Hauptzügen, das Urtheil anschliessen, das, wenn wir nicht irren, Passavant im Kunstbl. 1844 über den Werth der jüngern belgischen Historienmalerei gefällt hat. Auch er rühmt vor allen Dingen, dass dieselbe, in den herrschenden Geist der Zeit eingehend, sich die Aufgabe gestellt hat, bedeutende vaterländische Begebenheiten zu versinnlichen, die das allgemeine volksthümliche Interesse erregen und daher höchst nationell sind. „Die belg. Maler leben und weben in ihrem Volke, werden von ihm getragen und erheben dasselbe wieder. Mit praktischem Sinn sehen sie ab von ihrer alten tieferen Kunst des 15. Jahrh., die so wenig von der belgischen Neuzeit verstanden wird, und wenden zur Erreichung ihres Zweckes sich zu den äussern Vorzügen einer vollendeten Kunst, alle Theile derselben mit grosser Meisterschaft handhabend. Indem sie sich aber entweder an die Schule des Rubens, wie Wappers und de Keyser, oder mehr an Paul Veronese und Tintoretto, wie Gallait, oder an die neufranzösische Schule, wie de Bièfve, in ihren Darstellungs- und Behandlungsweisen angeschlossen haben, so knüpften sie ihre Bestrebungen an die äussersten Spitzen, an die Enden der Entwicklung mehrer Kunstepochen, erfassten vielmehr die technischen Vorzüge und die Darstellungen der in die Aussenwelt tretenden Handlungen, statt sich nach dem tieferen Grunde der Kunst, nach dem innern, allgemeineren Seelenleben zu wenden und aus diesem Lebensborne poetische Weltanschauung und neue Gestaltungen zu schöpfen. Sie werden daher bei dem einmal nach Aussen gewandten Blicke, bei ihren praktischen Lebensansichten nicht auf allgemein poetische und religiöse Richtungen zurückkommen können, wie sie denn jetzt schon, trotz dem äussern Bedürfniss ihrer Kirchen, nicht vermögend waren, sich zu dem Styl eines wahren Kirchenbilds zu erheben. Bei der durch sie eingeschlagnen Bahn ist höchstens zu erwarten, dass die nationelle Geschichtsmalerei sich mehr und mehr zu einer selbstständigen Darstellungs- und Behandlungsart ausbilden werde, welchenfalls sie als eine wahrhaft originelle, neubelgische Malerschule begrüsst werden müsste."

Belgodere, von Lyon gebürtig, Landschafter in Oel und Schmelzmalerei. Letztre übte er in den dreissiger Jahren dieses Jahrh. zu München, wo er Landschaften auf Porzellan in dasiger Manufaktur ausführte.

Belisar, aus einer edlen Familie Thraziens stammend und bei Adrianopel geb., diente unter der Leibwache des Kaisers Justinian, erhielt dann den Oberbefehl über 25,000 Mann an der Persergrenze und schlug im J. 530 nach Chr. das doppelt so starke Heer des Perserkönigs Kovad. Doch im nächsten Jahre, wo die Perser in Syrien eingedrungen, war er unglücklich gegen dieselben und ward zurückberufen. Als die Unruhen der Grünen und Blauen, zweier Parteien Konstantinopels, im J. 532

das Leben und die Herrschaft Justinian's bedrohten und schon Hypatius zum Kaiser erkoren war, stellte B. die Ruhe dadurch her, dass er mit seiner Leibwache 30,000 Grüne in der Rennbahn niederhieb. Im J. 533 eroberte er mit 15,000 M. das vom Vandalenkönig Gelimer in Afrika gegründete Reich, brachte den König gefangen nebst dessen Schätzen und führte ihn im Triumf zu Konstantinopel auf. Die Spaltungen in der ostgothischen Königsfamilie reizten Justinian nach dem Besitze Italiens, daher Bel. 535 Sicilien eroberte und im Herbst 536 nach Unteritalien setzte, Neapel mit Sturm nahm und durch freiwilliges Entgegenkommen der Römer am 10. Dec. 536 auch Rom in die Hand bekam. Hier musste er sich, wegen zu schwacher Feldmacht, von den Gothen ein Jahr lang belagern lassen, bis diese von selbst abzogen. Misshelligkeiten zwischen ihm und dem zweiten Feldherrn Narses, der im Juni 538 ein Hilfsheer nach Italien brachte, verhinderten den Entsatz von Mediolanum (Mailand), das nun um Beg. des J. 539 von Vraias, Neffen des Gothenkönigs Vitiges, erobert und zerstört ward. Nach Narses Abberufung drängte Bel. die Gothen nach Ravenna zurück und gewann diese Residenz im J. 540 durch List. Er schlug die Krone Italiens, die ihm hier die Gothen anboten, aus. Von Justinian zurückgerufen, kehrte er, den Vitiges und die vornehmsten Gothen nebst dem kön. Schatz mit sich führend, nach Konstantinopel. Jetzt musste er gegen den Perserkönig Chosroes ausziehen und Jerusalem schützen, ward aber durch Narses verleumdet und vom Kaiser abermals zurückgerufen. Als die Gothen unter Totilas sich Italiens von neuem bemächtigt hatten, wurde der unentbehrliche Held zwar dahin entsandt, aber mit unzulänglicher Macht; dennoch hielt er jenen 5 Jahre lang tapfer Stand, ja er bemächtigte sich Roms, dessen Festungswerke bei Totilas Eroberung verschont geblieben. Trotz aller Bitten sandte ihm der misstrauisch gemachte Justinian keine Hilfe, daher Bel. in gerechter Entrüstung 549 seinen Abschied verlangte. Sein Neider Narses wurde, wie dieser gewünscht, sein Nachfolger. Nach zehnjähriger Ruhe musste der greise Held 559 eilig ein Heer aus Bürgern und flüchtigem Landvolke bilden, um gegen die Konstantinopel bedrohenden Bulgaren zu ziehen. Er schlug dieselben, und dies war sein letzter Sieg, denn als er nach K. zurückgekehrt war, verdächtigte man ihn als an einer Verschwörung theilhabend, worauf er am 5. Dec. 563 seiner Würden beraubt und gefangen gesetzt ward. Doch schon im folg. J., nachdem der Kaiser von Belisars Unschuld sich überzeugt hatte, wurden ihm alle Würden zurückgegeben; indess starb er wenige Monde darauf, am 13. März 565. Dass er geblendet worden sei, ist eine Dichterfabel, ebenso wenig verbürgt ist die Erzählung, dass er aus dem Thurme, wo er gefangen sass, einen Beutel herabgelassen und den Vorbeigehenden zugerufen habe: Gebt dem Belisar, den die Tugend erhob und der Neid unterdrückte, einen Obol! Künstler haben sich meist an die gemeine Sage gehalten, dass der greise B. mit ausgestochnen Augen, an der führenden Hand eines Knaben, die Strassen Konstantinopels als Bettler durchwandelt habe. In diesem Sinne schuf François Gérard sein berühmtes Gemälde, das durch Desnoyers Stich bekannt ist; ein andres „*Date obolum Belisario,*" nach Rehberg, hat Pietro Bettelini gestochen (ein Blatt von 19½ Z. Höhe und 17½ Z. Breite). Einen Belisar nach Wächter's Composition stach Karl Heinrich Rahl. Auch Jacques Louis David nahm den B. zum Motiv für ein Gemälde, das sich jedenfalls mit dem von Gérard messen kann. Alle Meister aber, die diesen Gegenstand behandelten, übertraf Karl Friedr. von Breda; vergl. den Art. über letztern.

Belitz bei Stendal, in der preussischen Altmark, besitzt eine der dort sogenannten „sieben verkehrten Dorfkirchen," aus dem 12. Jahrh., bei welchen der Thurm sich über dem einspringenden Chorraum erhebt, also zwischen Schiff und Altarnische gegen Morgen steht.

Bell, Name eines geistreichen Zeichners und Künstlers mit der Radirnadel, der zu den Mitgliedern des Londoner Etching-Club (Radir-Club) zählt. In der von dieser Gesellschaft herausgegebnen Sammlung von Radirungen der Mitglieder, die unter dem Titel *Etch'd thoughts* in klein Folio erscheint, findet man mehre Blätter Bell's, darunter auch das ausgezeichnete humoristische Blatt: „des Teufels Spinngewebe," wo der Teufel als Spinne in der Mitte sitzt und die Menschen in seine Fäden gezogen hat.

Bella, Stephan della, ein etwas jüngerer Zeitgenosse des Jacques Callot und Nachahmer desselben.

Bellechose, Henry, geb. 1419, war Maler in Diensten Philipps des Guten, Herzogs von Burgund. (*Mémoires pour servir à l'histoire de France et de Bourgogne; à Paris* 1729*; P. II. page* 242.)

Bellermann, E. F., gab 1839 zu Hamburg ein Werk in 4. „über die ältesten

christlichen Begräbnissstätten und besonders die Katakomben zu Neapel mit ihren Wandgemälden" heraus.

Bellerophon (Bellerophontes), eigentlich Hipponous genannt, ein Enkel des Sisyphus, Sohn des korinthischen Königs Glaukus und der Eurymede, oder des Neptun und der Eurynome, tödtete unabsichtlich seinen Bruder Deliades oder einen gewissen Bellerus (woher sein Name kommen soll) und flüchtete sich deshalb zu Prötus, der ihn entsühnte. Antea oder Stheneböa, des Prötus Gemahlin, entbrannte in Liebe zu Bellerophon, ward aber von diesem zurückgewiesen. Aus Rache verleumdete ihn das Weib bei ihrem Gemahl, worauf Prötus, um nicht selbst Hand an ihn zu legen, ihn an Jobates nach Lycien sandte. Dieser gab, um sich des Auftrags von Prötus zu entledigen, dem Bellerophon den Befehl, die Chimaera zu tödten. Das Wagniss ward von Bellerophon glücklich bestanden und er dann gegen die Amazonen gesandt. Als B. auch diese besiegt und noch die tapfersten, gegen ihn in Hinterhalt gelegten Lycier getödtet hatte, gab ihm Jobates seine Tochter Philonoë zur Gemahlin, mit welcher B. den Isander, Hippolochus und die Laodamea zeugte. In eine eigne Beziehung mit Bellerophon tritt auch das geflügelte Pferd Pegasus, mit dessen Hilfe er die Chimaera aus der Luft herab besiegte; eine Sage, die noch weiter ausgeschmückt (besonders in Betreff der Art, wie Bellerophon den Pegasus zähmte) sich auch bei Pausanias [II, 4, 1.] und bei Pindar [Olymp. Siegesh. XIII, 61, 90.] findet, wonach ihm dabei vornehmlich Minerva beistand. Eine merkwürdige Aehnlichkeit mit Bellerophon's Erlegung d. Feuerspeienden Ungeheuers bietet die altchristliche Sage vom Drachentödter St. Georg. Von Bellerophon's letzten Schicksalen erzählt Homer, dass er allen Göttern verhasst, die ihm zwei Kinder getödet, einsam umhergeirrt sei, die Pfade der Sterblichen meidend; nach Pindar wollte er sich auf dem ihm von Minerva geschenkten Pegas. z. Olymp aufschwingen, aber das Ross, von



Jupiter rasend gemacht, warf ihn herab, dass er erblindete. Bei Korinth hatte B. ein Heiligthum. — Den Pegasus bändigend kommt er auf korinthischen Kupfermünzen vor, ebenso auf Denaren der *gens Tadia* (Millin: *Galérie mythologique*, 390.); den Pegasus tränkend erscheint er auf Gemmen (Stuart III. p. 43). Wie der peloponnesische Held die Chimaera bezwingt, zeigen die auf Melos ohne Unterlage gefundnen Reliefiguren von Terracotta, hieratischen Styls (s. die Abbild.), die daneben den Perseus als Gorgotödter vorstellen, bei Millingen: *Un. Mon. Ser. II. pl.* 2, 3; auf korinthischen Münzen, bei Millingen: *Méd. inéd.* 2, 18; auf einem Vasengemälde, bei Millin: *Gal. Myth.* 393. Auch auf Münzen der *gens Cossutia* erscheint B. als Chimaerenbesieger. Abgeworfen sehen wir ihn, und den Pegasus zu den olympischen Höhen fliegend, bei Millin: *G. M.* 394. Ueber die künstlerischen Darstellungen vergl. Böttiger: Vasengem. I. S. 101 ff. — Die neuere Plastik hat ein Werk von Schwanthaler aufzuweisen, ein Relief von hoher Vollendung in Medaillenform, welches Bellerophon darstellt, wie er mit Hilfe der neben ihm stehenden Athena den sich bäumenden Pegasus bändigt. Dies Relief ist im Besitze Leo's von Klenze. Karl Friedr. Voigt, derzeit der erste Steinschneider in Deutschland, seit dem Mai 1829 als erster Medailleur an der kön. Münze zu München angestellt, vollendete 1830 für den Kunstverein in Berlin eine schon in Rom von ihm angefangene sehr grosse Camee, welche ebenfalls den Bellerophon als Pegasusbändiger zeigt.

Belli, Fr., hat durch seinen *Catalogo della collezione di pietre usate dagli antichi per costruire ed adornare le loro fabbriche dell' avv. Fr. Belli* (Rom 1842) ein schätzbares Hilfsmittel zur Kunde der antiken Steinarten geliefert. Er gibt darin die Orte an, wo in Rom die schönsten Stücke zu finden sind. Belli's eigne sehr reichhaltige Sammlung, eine Frucht siebzehnjährigen Sammelns, kam nach Ungarn in den Besitz des Grafen Stephan Karolyi.

Belli, Valerio, gen. „Valerio Vicentino," weil er aus Vicenza gebürtig war, blühte als Steinschneider und Medaillenarbeiter am Schluss des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrh., und war einer der ersten und vorzüglichsten Meister in diesen Kunstzweigen. Sein Hauptwerk ist ein Kästchen, welches er für Papst Clemens VII. lieferte und jetzt im Florentiner Museum bewahrt wird. Es ist aus einer grossen Anzahl von Krystallplatten zusammengesetzt, worauf Scenen aus der Heilandsgeschichte eingeschliffen sind, in einer Würde und Grossheit des Styls, in einer so gediegnen plastischen Behandlung, dass sie den edelsten Werken der Zeit zur Seite gesetzt werden müssen. (Vergl. Kugler's Beschreibung der in der kön. Kunstkammer zu Berlin vorhandnen Kunstsamml., S. 126, wo über Bronzeabgüsse von diesen und andern Arbeiten des Valerio berichtet wird.) Die wenigen Medaillen, die man bestimmt als Arbeiten von Valerio's Hand bezeichnen kann, entsprechen den ebengerühmten Vorzügen.

Bellinghausen, ein katholischer Ort in der Rheingegend, besitzt in seiner Kirche ein Altarbild von Schall, die Himmelskönigin vorstellend, und einen heiligen Petrus, von Carl Clasen gemalt. Beide Bilder hat der rheinisch-westfälische Kunstverein dahin geschenkt.

Bellini, Gentile, geb. 1421 zu Venedig, gest. 1501, war der Bruder des Giov. Bellini (Giambellin) und minder begabt als dieser, doch errichtete er durch eisernen Fleiss einen bedeutenden Grad von Meisterschaft, namentlich im Porträt. Als die Republik Venedig vom Sultan Mahmud II. um einen Bildnissmaler und Stempelschneider ersucht ward, schickte sie unsern Gentile, der sich auf Beides verstand, nach Stambul. Nachdem er dort eine grosse Denkmünze (mit dem Bildniss des Kaisers und dreien Kronen auf der Kehrseite) geliefert, musste er eine Enthauptung des Täufers Johannes malen. Dem Sultan gefiel das Gemälde, nur die Darstellung des Halses nicht; um den vermeinten Fehler der Malerei aber dem Künstler *ad hominem* zu demonstriren, liess der Grosstürke einen griechischen Sklaven herbeiführen, hieb demselben sofort den Kopf ab und sagte zum Maler: sieh, Franke, so muss der Hals sehn! Gentile konnte der Ansicht des Sultans, die derselbe so eben mit dem blanken blutgefärbten Säbel demonstrirt hatte, nicht zu widersprechen wagen, schlich sich hinweg nach dem Hafen und segelte stracks nach Venedig zurück. — Seinem jüngern Bruder Giambellin nachstehend und in mehren Werken gar zu fest an der alten Härte haftend, hat Gentile doch auch Werke geliefert, die zu den schönsten jener vorraffaelischen Zeit gehören. Sein Hauptbild, jetzt in der Brera zu Mailand, ist die Predigt des St. Markus; die Zuhörer sind venetianisch und türkisch gekleidet, denn der Heilige predigt zu Odessa. Diese Darstellung offenbart die treulichste Wiedergabe alles dessen, was Gentile zu seinem Zweck unter dem Volke studirt hatte. — Das Berliner Museum will sein Selbstporträt, mit dem Bildniss des Giovanni verbunden, besitzen; auf diesem Gemälde sieht man beide Brüder mit Pelzen bekleidet, mit schwarzen Mützen und in Perrücken (?). Grund dunkel. Auf Leinwand, 1 F. 4½ Z. hoch, 1 F. 11½ Z. breit). Aecht dagegen ist das zweite in dems. Museum; eine stehende Maria hält das Kind auf dem Arme, welches in der Linken eine Frucht hat und mit der Rechten den zu ihm emporblickenden Stifter des Bildes segnet. Bezeichnet: *Gentilis Bellinus.* Der Rahmen ist mit dem Bilde gleichzeitig. (In Tempera auf Holz gemalt, hat das Bild 2 F. 4 Z. Höhe und 1 F. 5 Z. Breite.)

Bellini (Bellino), Giovanni, geb. 1426 in Venedig, gest. nach 1516, ist einer der ausgezeichnetsten vorraffaelischen Maler. Er wirkte sehr zur Verbreitung der Oelmalerei mit, malte besonders gern Kinder, namentlich Christus und Johannes als Kinder mit der übrigen heil. Familie. Aus seiner Schule gingen die berühmten venez. Künstler Tizian, Giorgione, Bonifacio, Fra Piombo und A. hervor. In seinen Bildern findet sich immer etwas Individuelles und Originelles, oft eine grosse ideale Tiefe und Würde. Das Berliner Museum hat sieben Bilder von ihm und unter diesen zwei vortreffliche, eine Madonna mit dem Kinde auf rothem Teppichgrunde und einen lehrenden Christus; jedoch auch von den andern tragen mehre entschieden sein Gepräge, ja sogar seine Unterschrift (*Joannes Bellinus*). Diese Bilder sind sämmtlich auf Holz gemalt, eins auf Goldgrund, nämlich die Maria mit dem segnenden Kind im Hemdchen auf dem Schoosse. Dresden hat zwei Tafeln von ihm: das Brustbild des hochbejahrten Dogen Leonardo Loredano im Profil (auf der Rückseite des 2 F. 6 Z. hohen,

2 F. breiten Bildes, steht: *Leonardo Loredano Doze MDII. Giovan Bellin lo depinse.*) und den Christus in ganzer Figur unter Lebensgrösse, eine stehende Gestalt von Würde und hohem Ernste. In diesem durch Hanfstängel's lithogr. Galleriewerk bekannten Bilde trägt Christus in der Linken ein geschlossenes Buch; seine Rechte hält er mit ausgestrektem Zeige- und Mittelfinger empor; im Hintergrunde ist etwas Landschaft, mit einigen Figuren geziert, unter denen man gegen den Vorgrund zwei Jünger bemerkt, welche die Eselin herbeiführen, auf welcher der Herr seinen Einzug in Jerusalem hielt; auf dem Saume des Unterkleides steht der Künstlername. Die Bildhöhe beträgt 5 F. 5 Z., die Breite 2 F. 9 Z. In der Städel'schen Sammlung zu Frankfurt am M. sieht man eine Madonna mit Kind (ihr zur Seite Elisabeth und der Täufer), deren Vorzüge nicht sowohl in der Schönheit, als im Ernst und der Hoheit des Ausdrucks bestehn, daher das Bild einen würdigen Pendant zum Dresdner Christus abgibt; die Farben sind voll Gewalt, tief und schwer. Die Münchner Pinakothek hat neuerdings das Selbstporträt Giov. Bellini's erworben.

Bellona, der weibliche Mars, die Kriegsgöttin der Römer. Die Poeten führen sie häufig als Begleiterin des Mars, dessen Schwester, Gemahlin oder Tochter sie heisst, mit blutiger Geissel bewaffnet vor. Dieser Göttin war vom Consul Appius Claudius Caecus im Samniterkriege (296 vor Chr.) ein Tempel gelobt und dann auf dem Marsfelde neben dem flaminischen Circus errichtet worden, in welchem der Senat fremden Gesandten oder Consuln, die auf einen Triumf Anspruch machten, Audienz gab, da diese nicht in die Stadt kommen sollten. Vor dem Tempel stand eine Säule, bei der die bei einer Kriegserklärung gebräuchliche symbolische Lanzenschleudrung stattfand, seitdem dies wegen der erweiterten Reichsgrenzen nicht mehr an diesen selbst, wie es von Livius (B. I. Kap. 32) beschrieben wird, geschehen konnte. Die Priester der Göttin, die *Bellonarii*, ritzten sich zur Opferdarbringung die Arme oder Füsse auf, das eigne Blut entweder als Opfer bringend oder selbst trinkend. Dies geschah besonders am 24. März, der deshalb der Bluttag (*dies sanguinis*) hiess. — Ueber die Darstellung der Bellona belehren mythologische Bilderbücher genug. Hoffentlich wird kein Künstler (er trage denn einen Zopf) sich noch in Darstellung dieses widrigen Wesens gefallen.

Bellori, Giampietro, gab zu Rom 1675 die *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, und 1695 die *Descrizione delle imagini dipinte da Rafaello etc.* (in Fol.) heraus. Vom erstern Werk erschien 1728 ein zweiter Druck.

Bellotti, Bernardo; s. Canaletto.

Belsen bei Tübingen weist die vielbesprochne Kapelle auf, die mit ihren Stier- und Widderköpfen im Westgiebel und Sonnenkreisen auf den Thürstürzen und Kreuzeszeichen (die man für Isisschlüssel genommen) lange für ein Denkmal römischer Niederlassung gegolten hat. Selbst Domdechant von Jaumann hielt sie noch dafür. Doch ein unbefangner Blick gibt sie uns als einen romanischen Bau aus, wenigstens der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts. Eine genügende Deutung der räthselhaften, mehr archäologisch als ästhetisch bedeutenden Giebelreliefs hat Dr. Heinr. Merz in den würtemb. Jahrbüchern gegeben.

Beltraffio (Boltraffio), Giovan Antonio, ein Mailänder Edelmann und Schüler des Leonardo da Vinci, lebte 1467—1516, übte die Malerei in Stunden der Muse rein zu seinem Vergnügen, und arbeitete sein Bestes für Bologna, ein Altarblatt in der Kirche *alla Misericordia*, wo er auch seinen und seines Meisters Namen nebst dem (nicht mehr zu lesenden) Jahr 1500 beigeschrieben hatte. Dieses sein Hauptwerk, das jetzt eine der Zierden der Gall. des Louvre in Paris bildet, stellt die Muttergottes zwischen Johannes dem Täufer und dem heil. Bastian dar; am Fusse des Thrones kniet Girolamo Cesi (da Cesio), für welchen Beltraffio das Bild ausführte. „Alles verkündet (bemerkt Lanzi) seine in den Köpfen höchst geachtete, in der Composition überlegsame, in den Umrissen duftig verschmelzende Schule; nur die Zeichnung ist etwas trockner als bei andern Schülern des Leonardo, vielleicht in Folge seiner ersten Bildung unter den Mailändern des 15. Jahrh., die nicht ganz schulgerecht zeichneten.“ Weil er die Kunst nur als schöne Beigabe des Lebens betrachtete, so hat er auch weit weniger gemalt, als es der Fall gewesen wäre, wenn er als professionirter Künstler gearbeitet hätte. Seine Werke kommen daher sehr selten vor; die man aber von ihm kennt, beweisen sein seltenes Talent für die Malerei, denn sie vereinigen mit einer energischen und wahren Auffassung und feinen Zeichnung eine warme und satte Färbung und fleissige Durchbildung, und machen ihn unter den Schülern des Leonardo zu einem der Bedeutendsten. (Dr. Waagen im Kunstblatt 1845, Nr. 3.) Ausgezeichnet ist die heil. Barbara von Beltraffio im Berliner Museum, lebensgrosse ganze Figur, den Kelch mit beiden Händen haltend, würdevoll,

ernst, wie eine Statue altgriechischen Tempelstyls; in Zeichnung, Form und Verhältniss durchgebildet nach den Forderungen vollendeter Kunst. (Urtheil Ernst Förster's in s. Briefen über Mal.) Im Hintergrund eine Landschaft mit Felsen und Wasser, in welcher man den Thurm der Heil. sieht. Diese Barbara [auf Holz gemalt, 5 F. 5 Z. hoch, 3 F. 3 Z. br.] ward neuerdings von Joseph Caspar in Berlin gestochen. Ein zweites Stück Beltraffio's in dems. Museum ist die Maria, welche die Rechte auf ein Buch hält und mit der Linken dem vor ihr auf einer steinernen Brüstung sitzenden Kind eine Blume reicht. (Auf Holz mit dunklem Grunde, 2 F. 1 Z. hoch, 1. F. 5. Z. breit). Zu den jüngsten Erwerbungen der Gall. des Berl. Museums gehört das Bildniss eines Mannes aus der Familie Bentivogli, welche lange Zeit die Stadt Bologna beherrscht hat. Es ist (auf Holz gem.) 11½ Z. hoch, 9 Z. breit. Dieses Porträt, welches sich durch die Meisterschaft geltend macht, womit es eine in den Formen süssliche, aber sehr schlaue und entschiedne Persönlichkeit vor Augen stellt, ist, nach Dr. Waagens Ansicht, ohne Zweifel im J. 1500 gemalt worden, zu welcher Zeit sich Beltraffio in Bologna aufhielt und mit dem obgedachten Altarwerke beschäftigt war; es stimmt in jeder Hinsicht mit den auf jenem Kirchenbilde befindlichen Porträten überein. Zu Mailand trifft man von Beltr. eine heil. Apollonia (in *S. Maria presso S. Satiro*) und zu Bergamo beim Grafen Lochis eine Madonna. Wien besitzt eine Maria mit Kind und Donator; man hat davon eine Lithografie in Thondruck, von Weiss.

Beltrami, Franc., publicirte zu Ravenna 1791 das Werk: *Il forestiere istruito delle cose notabili della città di Ravenna, e suburbane della medesima.*

Belus-Tempel; s. die Art. „Babel“ und „Baalbek.“

Bema hiess bei den Athenern die Rednerbühne. In den altchristlichen Kirchen war die Bema jener erhöhte Ort zum Reden, der unsrer Kanzel entspricht. Derselbe war von Kanzellen (Gittern) umgeben, von welchen letztern sich die Benennung „Kanzel“ für den Redeort selbst herschreibt.

Bembo, der Cardinal. Das Bildniss dieses Gelehrten und Dichters wurde von Raffael in der Schule von Athen angebracht.

Bemmel, Malerfamilie. — Stammvater derselben ist Wilhelm van Bemmel, der aus einem altedlen Geschlechte Burgunds stammte. Religionsbedrückungen halber hatte sich diese Familie nach Utrecht begeben, wo Wilhelm 1630 geboren ward. Er lernte bei C. Sachtleven die Landschafterei, ging nach Italien, zeichnete zu Venedig, Rom, Neapel, besonders aber bei Tivoli die lieblichsten Ansichten mit Geschmack und Treue. Nach einer Reise durch England und Deutschland zog er an den Hof des Landgrafen von Hessenkassel, wo er sechs Jahre blieb und sein Landschaftertalent aufs Trefflichste übte. Dann ging er nach Augsburg, später nach Nürnberg, wo er heirathete und zahlreiche Familie bekam, wovon indess nur zwei Söhne, Georg und Peter, als Erben seines Ruhmes am Leben blieben. Er starb 1708 zu Wörth. Seine herrlichen Landschaften mit Wasserfällen und Bautrümmern, wobei er besonders in Vertheilung der Lichter und Schatten excellirte, sind stets nach der Natur componirt; staffiren konnte er nicht, daher die Figuren (meist von seinem Sohne Georg, von J. Murrer und Heinrich Roos eingemalt) auch andre Hand merken lassen. In so mannichfaltigen Scenen er die verschiednen Jahreszeiten vorführte, so ging es doch über sein Malergemüth, ein Ungewitter zu malen. Seine schöne Färbung, seine sehr glücklich gewählten Punkte, seine höchst gediegen tockirten Bäume, Flüsse und Wasserfälle ärnteten schon Sandrarts, seines Zeitgenossen, Lob. Zwei treffliche Landschaftsbilder des W. v. B. sieht man zu Würzburg in der Sammlung der Universität; zwei Stücke besitzt auch das Landauerbrüderhaus zu Nürnberg; man sieht hier, im 2. Cabinet, eine vorzüglich fleissig im kühlen Ton durchgeführte Landschaft mit Ruinen und daneben eine von ähnlichem Charakter bei Sonnenuntergang, in Wärme, Frische und Klarheit eines der besten Wilh. Bemmel'schen Bilder; beide Gegenstücke sind sehr gelungen von Heinr. Roos staffirt. Im J. 1654 ätzte W. v. B. ein Heft von sechs seltenen Landschaften. — Sein älterer Sohn Georg (geb. zu Nürnberg 1669, gest. 1723) genoss den väterlichen Unterricht und fand seine Weiterbildung bei Joachim Sandrart. Er entschied sich für Thiermalerei, und seine derartigen Gemälde, seine Schlachten, Marketendereien und Landschaften mit Thierstaffage wurden aufs Günstigste aufgenommen. In seinen Bildern herrscht Ausdruck, tüchtige Zeichnung, angenehmes Colorit. Er war ein scharfer Beobachter der Natur, die er in all ihren Veränderungen nachahmte. Eine Menge von Handzeichnungen offenbaren sein seltenes Talent in Ausführung der verschiedensten Ideen. Das Podagra hinderte ihn später am Reisen, wozu noch das Chiragra trat, in dessen Folge er nur zwei Finger gebrauchen konnte, was ihn aber nicht verhinderte, so schöne

Werke wie vorher zu liefern. Georg B. ätzte auch mehre schätzbare Landschaften. Sein Selbstporträt stach der Augsburger Georg Christoph Kilian. — Peter v. Bemmel, Wilhelms jüngerer Sohn, geb. 1685 zu Nürnberg, gest. 1754 in Regensburg, bezeigte anfangs die äusserste Unlust zur Malerei, warf sich endlich mit Wuth darauf und erkor das Landschaftsfach, wich aber von der Manier des Vaters, der sein Bruder sich näherte, ziemlich ab. Seine grösste Stärke entwickelte er in Gewittern und Winterstücken; unter den Bäumen war die Birke sein Liebling, welche Vorliebe sich auf seine Söhne vererbte. Man findet in Peters Landschaften gute Anordnung, vortreffliche Haltung, Wärme und Weichheit. Die Figuren rühren theils vom Bruder Georg, theils vom Neffen Johann Noa her. Franz Konrad von Stadion, Fürstbischof zu Bamberg, schätzte den P. v. B. ausserordentlich, daher auch die meisten Stücke dieses Landschafters in den Schlössern der Stadionschen Familie hängen. Von Peter hat man übrigens sechs Radirungen, die von so sichrer Hand als die seines Vaters zeugen. Es sind Gebirgs- und Waldgegenden mit Wasser und Figuren, mit der Adresse H. J. Ostertag's zu Regensburg. C. F. Boëtius ätzte nach Peter B. eine Landschaft, und Thelot stach nach ihm den Christus beim kananäischen Weibe. — Joel Paul B., ältrer Sohn Georgs, geb. 1713 zu Nürnberg, studirte bei J. D. Preissler und Martin Schuster, und benutzte daneben die vielen von seinem Vater hinterlassnen Studien. Um sein Glück anderweit zu versuchen, trat er ins preussische Militär. 1737 nahm er seinen Abschied, warf sich aufs Neue auf Landschafts- und Historienmalerei, und erhielt zu Rheinsberg viel Aufträge von einem kunstliebenden General der ihn auch mehrmals auf Reisen mitnahm. Später trat er, zu Frankfurt von einem Freunde beredet, wieder in Militärdienste, von welcher Zeit an die Geschichte vom Maler schweigt. — Johann Noa, Georgs jüngerer Sohn, war 1716 geboren und wie Joel Paul ein Eleve der Nürnberger Akademie. In der Folge trat er zur Schule Kupetzky's über, in dessen Manier sein Meistes gearbeitet ist. Man hat von ihm Thierstücke, Jagden, Schlachten, holländische Bauernscenen und Galanteriestücke, namentlich aber getreue Bildnisse. Noa B. starb 1758. — Christoph B., Peters erster Sohn, geb. 1707, ward vom Vater unterwiesen und bildete sich zum geschickten Landschafter, als welcher er in Mannheim und Strassburg Beschäftigung fand. Er starb um 1783. — Johann Christ., Peters zweiter Sohn, der 1778 starb, ward ebenfalls vom Vater in der Landschafterei unterrichtet. Er liess sich zu Bamberg nieder und schwor als armer Teufel seinen Glauben ab. Seine Bilder, Nothfabrikate, sind zwar naturähnlich, aber äusserst hart, trocken und mager. Er war zweimal verheirathet. — Georg Christ. Gottlieb B., Johann Noa's Sohn, geb. 1738 zu Nürnberg, gest. 1794, empfing den ersten Unterricht vom Vater und von G. M. Preissler, und ward 1755 in die Nürnberger Akademie unter J. J. Preissler aufgenommen. Er malte viele nürnberg. Ansichten, ferner Kriegsscenen, Bauernstücke, alte Köpfe, und das alles so kunstvoll, dass man seine Arbeiten für Georg Bemmelsche schätzte. — Karl Sebastian B., erster Sohn aus Johann Christophs erster Ehe, ward 1743 in Bamberg geboren. Er entlief als siebenjähriger Knabe nach Nürnberg, zu welchem Schritte ihn seine Stiefmutter trieb. Die Wittwe Noa's nahm ihn wohl auf; er studirte die Gemälde seines Grossvaters Peter und seines Urgrossvaters Wilhelm, malte anfangs nur in Oel, nachmals aber meistens in Wasserfarben, weil dazumal in Oel gemalte Landschaften nicht beliebt waren. Er hatte im Aquarell nie Unterricht genossen; seine Bildung beruhte auf dem Studium der Manieren der Brüder Lang, beliebter Vögel- und Perspektivmaler zu Nürnberg. Er bildete sich aufs Aemsigste weiter und brachte es zu dem Rufe eines der kunstreichsten Landschafter, so dass seine Stücke selbst nach Russland, England und Spanien gingen. Mit Vorliebe malte er Seestücke, Stürme, Feuersbrünste, Morgen- und Nachtscenen. Er war glücklich in geschmackvollen Erfindungen und gewandt in der Ausführung; prächtig sind seine Himmel und Fernsichten, sein Baumschlag hat den Schein der Beweglichkeit und durch seine Gewässer glaubt man den Boden zu erkennen. 1765 trat Karl Seb. zu Nürnberg zum lutherischen Glauben über, den sein Vater schmählich abgeschworen. Er kam wenig aus Nürnberg und starb das. 1796. — Simon Joseph B., zweiter Sohn Johann Christophs, ward 1747 zu Bamberg geboren. Er wurde in der Landschaft ebenfalls nicht unbedeutend, arbeitete zu Nürnberg, Regensburg, Augsburg und Strassburg, und starb 1791 im Kloster Neuburg bei Wien. — Johann Kaspar B., dritter Sohn Johann Christophs, und zwar aus zweiter Ehe, warf sich gleichfalls mit Talent auf die Landschaft, ohne doch die Haltung und Färbung der Stücke seiner Halbbrüder zu erreichen. Im J. 1778 wandernd, fiel er preuss. Werbern in die Hand, musste die Pike nehmen und kam nach dem ersten Einfalle der Franzosen ins Rheinland erbärmlich hergestellt nach Bamberg zurück. Bald landschafterte er wieder, und als er sich auf seine Kunst verlassen zu können meinte, ging er von Neuem

wandern, ward aber Laienbruder in Mainz, dann nach Aufhebung des Klosters preussischer Soldat zu Wesel, von wo er jedoch desertirte und sich nach Leipzig begab, wo er noch Manches arbeitete und 1799 verstarb. Mehre schätzbare Stücke von ihm besitzt die städtische Gallerie zu Bamberg, und zwar aus dem Vermächtnisse des Stadtpfarrers Schellenberger.

Benacus lacus, der röm. Name des heutigen *Lago di Garda.*

Bendemann, Eduard, einer der Hauptmeister der neuen deutschen Kunst, ist der Sohn eines Banquiers zu Berlin und ward hier am 3. Dec. 1811 geboren. Im J. 1828 kam er nach Düsseldorf, wo er seine Studien unter Wilhelm Schadow machte. Mit seltener Schnelligkeit erstieg er hier die obern Stufen der Kunst, indem sein Talent ihn in der Rolle des Schülers plötzlich zu einem Meister der Düsseldorfer Schule erstehen liess. Er kultivirte eine Zeit lang das alttestamentliche Feld mit Glück, obgleich das Lyrisch-Idyllische fester als das Symbolisch-Historische in seinem Wesen wurzelt. Nach einzelnen Jugendarbeiten, die schon das bedeutsame Talent ankündigten und worunter namentlich ein grösseres Bild, Boas und Ruth, anzuführen ist, erschien bereits 1832 auf der Berliner Ausstellung sein grosses symbolisch-historisches Bild: die trauernden Juden im Exil (nach den Worten des 137. Psalms), welches sofort als vollendetes Meisterwerk erkannt ward und allgemeine Bewunderung erfuhr. Es befindet sich jetzt im städtischen Museum (Saal VIII) zu Köln. Die Figuren der trauernden gefangenen Juden sind überlebensgross, in sitzender Stellung; das Bild schliesst sich oben im Halbkreis mit der Ueberschrift: „An den Wassern zu Babylon sassen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten." Der Künstler stellt uns eine jüdische Familie niedergedrückt und in stummer Verzweiflung dar. Der Grossvater in der Mitte der Seinen, einst ein Angesehner und Weiser seines Stammes, in vielen Künsten bewandert, auch Gott mit Lobgesängen und Dichtungen auf Davidischer Harfe preisend, jetzt zur Kette verurtheilt, gefangen im fremden Lande, ohne Aussicht auf Rettung für sich und seine Familie, gibt sich tiefer Trauer hin; die Zither entsinkt seiner Hand. Rechts neben ihm eine seiner Töchter, den Säugling im Schooss, mit ihren Gedanken, ihrem nagenden Heimweh hinüber in die fernen zerstörten heimathlichen Mauern sich versetzend, wo ihr Gatte unterm Schutte begraben liegt; das Kind, ängstlich sich an die Mutter schmiegend, als fürchtete es, die bösen Menschen, die den Vater umgebracht, möchten ihm auch die Mutter rauben. Zur Linken des Alten eine zweite jüngere Tochter, zum Theil ihr Antlitz in seinen Schooss verbergend, über das allgemeine wie über ihr besonderes Unglück (auch ihr scheint ein liebender Freund verloren) innigst betrübt. Neben ihr die dritte Schwester, stumm, nachsinnend und ihrem Schmerz über die unglücklichen Brüder und über das ganze unglückliche Volk sich überlassend; sie scheint eine begabte Dichterin, eine musikübende Jungfrau gewesen zu sein und all ihre Sympathie, das ganze Herz ihrem Volke geschenkt und diesem ihre patriotischen Lieder geweiht zu haben. Jetzt verstummt auch ihre Zither und ihre Lieder schweigen. Betrachten wir sie und den Alten, so scheinen sie uns von solcher Stimmung erfüllt, dass die ersten Laute, die sie geben können, bittre Lieder sein werden, gesogen aus den Thränen und dem Blut ihres Vaterlands, voll verzehrenden, racheschwangeren Inhalts; das Feuer dieser Geister, jetzt noch von der Wucht des Unglücks gedämpft und niedergehalten, wird um so heller auflodern, wenn es die Decke endlich gewaltsam durchbricht. In dieser einzigen Familie hat Bendemann das tragische Geschick der ganzen geknechteten und theilweis vernichteten Nation geschildert, die durch Nebukadnezar im 6. Jahrh. vor Chr. in die Gefangenschaft nach Babylon fortgeführt ward. Dies sagt nicht nur die Ueberschrift, auch die im Hindergrund angedeutete Stadt und der Eufrat. Die grossartige ideale Auffassung jenes historischen Moments ist von der tiefsten Wirkung auf den Beschauer und weckt Betrachtungen, deren sich grade die christliche Gegenwart am wenigsten entschlagen kann. Das Bild spricht zu uns mit gewaltiger Sprache, dass das alte Unglück der Juden noch immer neu sei, dass deren Menschenrechte noch immer mit Füssen getreten werden und dass dieses Volk trotz vielen durch die Schuld der Zeiten genährten Schacherseelen darunter, seine Ansprüche auf bürgerliche Freiheit wie jedes andre besitzt. Wie das Motiv, die Stimmung und die Anlage des Bildes, so ist auch die technische Ausführung im Ganzen wie im Einzelnen gediegen. Die Physiognomien entsprechen der meisterhaften Motivirung, die Figuren sind von plastischer Wahrheit, das Kolorit, vornehmlich die Karnation, der Düsseldorfer Schule würdig. Wie schön ist der Kopf des Alten durchgeführt, wie natürlich die Gesichtsfarbe, wie meisterlich Bart, Hände etc.; ferner wie fein der Teint der Mutter, ihr Kind, wie zart und weich, wie elastisch und rund die Modellirung! Die Draperie endlich ist breit und körnig, nirgends kleinlich, und im Ganzen drückt sich ein wahrhaft grosser

Styl aus. Auf dieses (von F. Ruscheweyh gestochne, von B. Weiss und J. G. Schreiner lithografirte) Werk folgte das idyllisch-romantische Bild: zwei Mädchen am Brunnen, das 1834 in Berlin ausgestellt war und sich im Besitz der Frau Moll zu Köln befindet. In diesem Bilde, wo er zuerst seine Bedeutsamkeit auch im höhern Genre entwickelte, spricht sich der Gegensatz ungleicher weiblicher Naturen, eines lebensfrohen und eines tiefsinnigen düstern Wesens aus. Es ward meisterhaft von Felsing gestochen. Ein andres Bild dieser Gattung: die Töchter des serbischen Fürsten, ist nach einem in Herders Volksliedern übersetzten serbischen Gedichte componirt; die Fürstentöchter, fern vom väterlichen Hause vermählt, besuchen die Mutter wieder. Als eins der gelungensten Genrebilder von Bendemann, worunter wir auch „die drei Könige auf der Wanderung" zählen, gilt vornehmlich die Aernte, ein lieblich-grossartiges Idyll, wo die Handelnden freudig beschäftigt dargestellt sind, so dass eine heitere Stimmung, gleichsam die Poesie des Landlebens, den Grundton des Bildes ausmacht. Gestochen ward die Aernte, welche der Berliner Kunstverein erwarb, als Vereinsblatt 1836 durch Eichens in Stahl. Ferner schuf B. ein kleineres, sehr zierliches Genrebild: „Der Hirt und die Hirtin" nach Uhlands Gedicht: des Hirten Winterlied. In letztern Bildern sehen wir Bendemanns Kunst als den Düsseldorfern wahlverwandt, indem sie den Stoff in den ihrer Quelle zunächst liegenden Kreisen eines natürlich seelischen Lebens sucht. Die Lyrik wie der Stoff, in dem sie sich ausdrückt, zeigt sich bei Bendemann ungleich sanfter, weicher, idyllischer als bei Lessing, daher man erstern, obwohl er wegen seines reflectirenden Verhaltens unter die Ausnahmen vom gemeinsamen Charakter der Düsseldorfer Schule gerechnet wird, im Lyrisch-Subjectiven als deren Vertreter und Anführer, weit mehr als Lessing, anerkannt hat. Denn in einem so sanften, idyllischen, weiblich-kindlichen Verkehre des Natur- und Seelenlebens, wie er sich in einer grossen Zahl der vorzüglichsten Darstellungen Bendemanns vor unsern Augen bewegt und uns einen Blick in die zarte, lieblich ruhige, süssträumende Seele des Künstlers verstattet, erscheint uns, und zwar in reinster, vollendetster Gestalt, zugleich ein Abbild des gemeinsamen Lebens und Wirkens der Künstler Düsseldorfs. Zu dem Sinn für Poesie und Geschichte, den B. mit der ganzen Schule theilt, gesellt sich auch der für Religion und überhaupt für Reflexion, der nur einer Minderzahl eigen ist; doch ist es bei B. nicht ein Interesse an theologischen Fragen oder eine Neigung zu reflectirendem Raisonnement, sondern ein ganz andrer Bestandtheil seines Wesens, den man als Quelle dessen bezeichnen möchte, was als Aeusserung des betrachtenden Geistes in seinen Werken hervortritt. Es ist dies jenes geheimnissvolle Element, das man am besten durch die Bezeichnung „Orientalismus" klarmacht, und wodurch man vor seinen Gemälden und noch mehr vor seinen Zeichnungen das Gefühl erhält, unter die Schnitter und Schnitterinnen des Thales Esdrelom oder unter die Weingärtner zu Engeddi versetzt zu sein, oder (da in ebengedachten Compositionen doch mehr das Seelische und Natürliche vorherrscht) unter den Gestalten der Profeten des alten Bundes zu wandeln, die üppige Babel und das jungfräuliche Zion leibhaft vor Augen zu sehen. Wir beziehen uns hier auf die weniger bekannte symbolisch-historische Composition: Babel und Zion, vielleicht die trefflichste, welche Bendemann jemals entworfen hat. Man kann davon sagen, dass sie uns den Hauptinhalt des alten Testaments oder doch der Profeten in eine grossartige Darstellung zusammengezogen gebe. Wir sehen links die demüthige Jungfrau Zion in gottergebener frommduldender Trauer sitzen, auf der rechten Seite das stolze, sinnlich prangende Babel als Königin zwischen dahingestreckten Leichen thronen. Oben in der Mitte des Bildes zeigt sich der Herr. Von ihm herunter stürzen auf der einen Seite die Engel seines Zornes auf die üppig gespreizte Babel herab, deren gekröntes Haupt sich erschrocken nach ihnen emporwendet. Auf der andern schweben die Engel der Gnade, die heiligen Marterwerkzeuge tragend, zum trauernden Zion nieder, um welches her die vier Hauptprofeten des alten Testaments in tröstender oder auf die Boten der göttlichen Verheissung hinweisender Stellung stehn. Ein objectives, historisches, geistig-natürliches Leben zeigt sich hier bis zu höchster Wahrheit und Anschaulichkeit ausgedrückt, aber als eines, von welchem der Künstler selber erfüllt ist, in welchem er athmet und lebt. Die eigenthümlich durchgeistigte Psalmenstimmung seiner Seele weht uns aus solchen seiner Darstellungen entgegen; die Formen sind (besonders in seinen Zeichnungen) ein Abglanz seiner eignen angebornen Natur, doch zugleich in idealer Reinigung zum Spiegelbilde seines eignen Geistes geläutert. Der tiefste Inhalt des Bildes offenbart sich als der innigste dieses Geistes, der dabei, wie die Natur und Seele des Künstlers, als Vertreter eines grossen, welthistorischen Volksthums erscheint. Und dies bewahrheitet sich namentlich auch in seinem berühmten Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem, einem mit entschiedenster Mei-

sterschaft ausgeführten Oelgemälde von sehr bedeutender Dimension, das auf den deutschen Ausstellungen sowohl als auf der zu Paris 1837 allgemeines Aufsehn, ja Begeistrung erweckte und hier dem Künstler eine Preismedaille erwarb. Dieses Hauptwerk ist im Besitz des Königs von Preussen und durch den Stich von Jakob Felsing wie durch die Steinzeichnung von B. Weiss verbreitet. Was Bendemanns Technik betrifft, so ist dieselbe von einer seltenen harmonischen Aus- und Durchbildung. Das Arrangement seiner Compositionen hat stets etwas Architektonisch-Reizendes; die Stellung seiner Figuren ist gefällig, angemessen und natürlich; seine Zeichnung streng und correct, seine Farbe wahr. Nicht blos als componirender Künstler, auch in der Porträtkunst ist B. wahrhaft gross; so zeugt von seinem hohen Talent in dieser Hinsicht das Fresko im Hause des Direktors Schadow in Berlin. Was seine Fresken anbelangt, so war sein erstes das allegorische Wandgemälde im Hause seiner Eltern zu Berlin, wozu er den Carton noch in Düsseldorf, das er 1838 verliess, vollendete; es stellt die Künste am Brunnen der Poesie dar, und ist durch eine schöne Lithografie von Jentzen (Vereinsblatt des schlesischen Kunstvereins 1844) bekannt. Im J. 1838 wurde Bendemann nebst dem befreundeten Julius Hübner, als Professor der Kunstakademie und Mitglied des akademischen Raths nach Dresden berufen und ihm ein weites Feld für das Fresko im kön. Schlosse geboten. Sein Fries im Thronsaal, der uns die bedeutungsreichsten Momente der allgemeinen Geschichte vorführt, wird jetzt in Radirungen von H. Bürkner (im Verlag von G. Wigand zu Leipzig) dem Publikum vollständig bekannt gemacht. (Vergl. über diesen Fries den Art. Dresden.) Seitdem hat Bendemann im Vereine mit Hübner die Anfänge einer neuen Dresdner Schule begründet, wie aus der wachsenden Zahl und den Talenten ihrer Schüler zu schliessen ist. Von beiden Künstlern ist zu erwähnen, dass sie zu einer Ausgabe des Niebelungenliedes, die bei Gelegenheit des Buchdruckerfestes in Leipzig 1840 in 4. erschien, zahlreiche Originalzeichnungen (im Holzschnitt wiedergegeben) gemeinschaftlich lieferten, welche darthun, dass beide im romantischen Fach charakteristische Auffassung mit meisterwürdiger Darstellungsgewandtheit verbinden. Mit Hübner entwarf er auch das Denkmal Sebastian Bachs, des Heros der deutschen Kirchenmusik, das, von Knauer in Sandstein ausgeführt, 1843 an der Thomasschule zu Leipzig aufgestellt wurde. Eine Originalradirung gab B. zu den „Liedern eines Malers [R. Reinick] mit Randzeichnungen seiner Freunde,“ die 1838 zu Düsseldorf in gr. 4. erschienen. Sein Brautlied nach dem 45. Psalm wurde in einer Lithografie von Hosemann in Lief. I. des „Kunstbuchs der Düsseldorfer Malerschule“ (Berlin 1835) mitgetheilt. Zu bemerken bleibt noch, dass B. für den Römer zu Frankfurt das Kaiserbild Lothars II. von Sachsen, der stets mit dem Hause Hohenstaufen zu kriegen hatte, zu malen übernahm. — Im Allgemeinen ist von Bendemanns Talente zu sagen, dass es aufs innigste mit seiner ebenso bedeutenden als liebenswürdigen Persönlichkeit verwachsen erscheint; es empfängt aus derselben seinen besten Lebenssaft, aber zugleich seine Schranke, die er nur mit Gefahr überschreiten wird. Allerdings ist bei ihm eine Neigung, sich reflectirend auszubreiten; doch auch diese Reflexionen wurzeln recht im innersten Kerne seiner Subjectivität, sind mehr eine denkende Spiegelung derselben in den Dingen, als die reingeistige Aeusserung eines nur durch seine Objecte bestimmten, in voller unvermischter Klarheit des Gedankens waltenden Geistes. Es findet kein Dualismus eines männlich-geistigen Ringens und einer gewaltigen angebornen, dasselbe kreuzenden Natur statt. Das subjective und seelische Leben thront bei Bendemann als ruhige Herrscherin und lenkt, bestimmt und beschränkt, so mild und anspruchslos es ist, die Reflexionen desselben. Aus bescheidnem, verhülltem Keime haben sie sich nun bis zu den grandiosen Schöpfungen entfaltet, die wir im Königsschlosse zu Dresden unter seiner Hand und Leitung vollendet sehn.

Benedictbeuern im bair. Isarkreise, 15 Stunden südwestlich von München, am Fusse der Vorgebirge gegen Tyrol, besitzt noch die Gebäude der um 740 gegründeten Abtei sammt der prächtigen, unter Abt Placidus erbauten und 1686 eingeweihten Kirche. Nach der Klösteraufhebung kam die Abtei 1805 in den Besitz Josephs von Utzschneider, der eine Kunstglashütte daselbst errichtete. In der Nähe sind Marmorbrüche.

Benedictiner. Ihr Stifter war der heil. Benedict von Nursia. Sie tragen schwarzen Rock und Skapulier; die Kapuze liegt weit um die Schultern; ihr schwarzes Chorkleid hat sehr weite Hängeärmel. Der Schnitt der ganzen Kleidung ist nach den verschiednen Ländern, wo sie Klöster haben, verschieden. Historisch sei nur bemerkt, dass im frühen Mittelalter die Benedictinerklöster mit ihren Schulen die Hauptanstalten zur Bildung des Abendlandes wurden. Die wichtigsten dieser Schulen waren die zu St. Gallen, weltberühmt durch ihre schönen Handschriften, zu Fulda,

Reichenau, Korvei, Hirschau, Bremen, Hersfeld etc., wo besonders der Adel und die Bischöfe ihre Bildung empfingen. Der Benedictinerorden rühmt sich, die meisten und reichsten Klöster besessen und unter seinen Mitgliedern 24 Päpste, 200 Cardinäle, 1600 Erzbischöfe, 4000 Bischöfe, 15,000 Schriftsteller, 1560 Heilige, 43 kaiserliche und 44 königliche Personen gehabt zu haben. In Folge des tridentiner Concilbeschlusses mussten sich die B. in besondere Brüderschaften vertheilen; unter diesen verdienen vorzügliche Erwähnung die Benedictiner von Montecassino, Monte Vergine und Monte Oliveto (Olivetaner) in Italien und Sicilien, von Valladolid mit Montferrat in Spanien, von Hirschau und Fulda mit Bursfelde (welche beide eingegangen sind) und Mölk in Deutschland, nicht nur wegen der Milde ihrer Regel, sondern auch wegen der Grösse ihrer Besitzungen und der Pracht ihrer Kirchen. Zu der Brüderschaft der Benedictinerabtei Mölk bei Wien halten sich die andern österreichischen Benedictinerklöster, wie Kremsmünster, Mariazell, das Schottenkloster in Wien etc.

Benedictpfennige hiessen im Mittelalter jene goldnen und silbernen Henkelstücke, die von den Benedictinern ausgingen und als Amuletmünzen in Brauch waren.

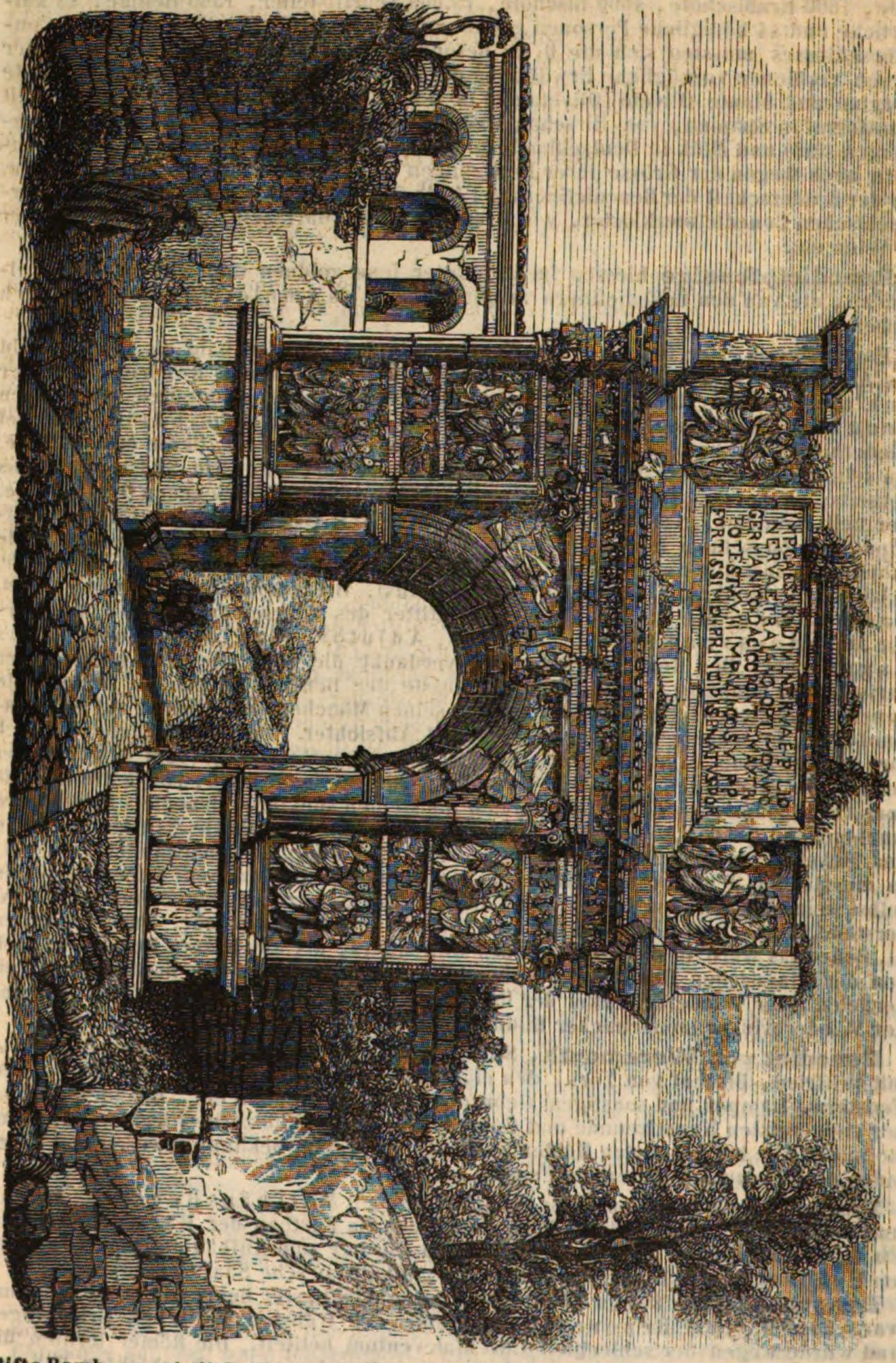
Benedictus, der Heilige, von Nursia in Umbrien, wird bald als Bischof bald als Abt in der Kleidung seines Ordens dargestellt, hält einen Becher mit der Schlange in der Hand (weil er wunderbar der Vergiftung entging), auch einen Krug (den seine Wärterin zerbrochen, und den er als Knabe durch kräftiges Gebet wiederhergestellt hatte); ferner hat er Dornen neben sich (in die er sich legte, um sein Fleisch zu kreuzigen), auch einen Raben mit Brot im Schnabel (das derselbe, weil es vergiftet war, auf Benedicts Wink an einen abgelegenen Ort trug) etc. Der heil. Benedict, gest. am 21. März des Jahres 543, ist Patron gegen Gift und Entzündung. Zu seinem hochberühmten, stets achtbar gebliebnen Orden, der viele Jahrh. lang fast alleiniger Träger und Pfleger der Wissenschaften und Künste war, gehören die Heiligen: St. Cloud (Clodoaldus), Herculanus, Lanfrancus, Maurus, der grosse Abt von Clugny und Stifter des Allerseelenfestes Odilo, ferner Johannes von Rheims, Magnus, Adjutor, Placidus, Guilielmus Magnus etc. Der Regel St. Benedicts verdankt die Welt die Entwicklung der christlichen Baukunst. Grundsätzlich musste der Benedictinermönch seine Zelle bauen, Benedictus selbst baute einzig mit seinen Mönchen sein Kloster auf dem Casinoberge, er machte den Bauvorstand und Aufsichter. Dass die Mönche wirklich ihre rüstige Hand dabei anlegten, beweist die gutmüthige Sage vom Mönche, der beim Bauen erschlagen, vom heil. Benedict wieder erweckt ward, sowie die Historie vom Abt Richalm, dem die Teufel in den Bausteinen spukten. Benedicts Regel ward maassgebend für das Abendland; die Benedictiner führten, als sie als Glaubensboten und Bekehrer in den Norden kamen, hier die Baukunst buchstäblich erst ein; so musste der deutsche und friesische Apostel Bonifacius sich mit seinen Genossen selbst seine Holzkirchen bauen, und dass er das Schwingen der Zimmermannsaxt verstand, sagt schon die Geschichte vom Umhauen der Wodanseiche. Kurz der Orden St. Benedicts ward in der Frühzeit des Mittelalters, als die letzten Reste der noch von der klassischen Heidenwelt übriggebliebenen Bildung in der Barbarei der Zeit verfielen, der Wiedererwecker der Kunst und mittels des beförderten Christenthums der Wiederbringer menschlicher Bildung überhaupt.

Benedict von Weremouth, Stifter der Abtei Weremouth bei Gyrwit, führte mit Wilfried, Bischof von York, den eigentlichen Steinbau, sowie auch das Glas zu Fenstern, Lampen und sonstigem Gebrauch zuerst in England ein. Bis zur Zeit dieser vielgereisten Kunstfreunde und Genossen waren nur hölzerne Kirchen, wie man sie in der Eile bei bekehrten Heiden zu errichten pflegte, bekannt gewesen und Holzladen oder Leinwand hatten die Fenster vertreten.

Beness, Meister, von Laun gebürtig, war mit Matthäus Reyseck, Baccal. und Rector der Theinschule in Prag, um 1500 am Fortbau der Barbarakirche zu Kuttenberg in Böhmen thätig. Auch ward er zum Aufbau des kön. Schlosses am Hradschin berufen, wo von ihm der „Wladislav'sche Saal" herrührt.

Benevent, Name zweier alter Orte, deren wichtigster Beneventum in Samnium war. Dies B., jetzt Benevento, war eine der frühsten italischen Gründungen und wurde wegen der schlechten Luft Maleventum betitelt. Die Römer lernten die Stadt als eine Besitzung der hirpinischen Samniten kennen und schickten 268 vor Chr. eine Kolonie dahin. Seit Augustus *Colonia Julia Concordia Augusta Felix* benannt, hob sich die Pflanzstadt, von fruchtbarer Gegend und lebhaften Strassenzügen begünstigt, und behauptete fortwährend eine ungewöhnliche Blüte. Im Jahr

490 wurde der Ort von den Gothen erobert, nach diesen von den Longobarden, dann von Karl dem Grossen. Kaiser Heinrich II., der Pfaffenfreundliche (darum auch der heil. Heinrich genannt), schenkte Benevent dem Papste Leo IX., der dagegen dem



Stifte Bamberg geistliche Concessionen machte. Seitdem gehört B. zum Kirchenstaate, ist Hauptstadt des gleichnamigen, im Neapolitanischen liegenden Herzogthums, und Sitz eines Erzbischofs. Die Stadt liegt am Zusammenfluss des Sabbato und Calore an der Via Appia und hat 18,000 Bewohner. Der im J. 113 nach Chr. dem Kaiser Trajan

wegen Wiederherstellung der Appischen Strasse errichtete Ehrenbogen, die *Porta aurea* [jetzt *Porta romana*], ist von parischem Marmor und eins der prachtvollsten Exemplare sogenannter Triumfbögen, das uns erhalten ist. Die schönen Reliefs stellen des Kaisers Triumfzug und seine Krönung durch die Fama vor; ferner finden sich daran die Figuren von Zeus, Minerva, Herkules, und von Flussgöttern. Sämmtliche Verzierungen dieses *Arcus Trajani* von einer Bogenöffnung, mit compositer Bogenstellung, können zu den besten Arbeiten aus Römerzeit zählen. (Eine Abb. gibt vorstehender Holzschnitt.) Die übrigen Alterthümer von Benevento sind: die Brücke über den Calore, die alten Mauern, das ägyptisch scheinende Denkmal vor Porta S. Lorenzo, und die Reste eines Amphitheaters. Der Dom, vor welchem ein ägyptischer Obelisk steht, soll einst ein Tempel für den Isiscult gewesen sein; im Innern sieht man 64 schöne und gleiche antike Säulen; die Broncethüren stammen aus dem 12. Jahrh. und zeigen byzantinische Reliefs. Die Basilica S. Sofia hat ebenfalls antike Säulen. Die Kirche S. Bartolommeo besass früher Broncethüren vom J. 1150. Das Kastell, jetzt noch Palast des Gouverneurs, ward unter Johann XXII. von Guglielmo Billotta erbaut. — Das zweite Beneventum, das die Alten anlegten, ist zwischen Brixia und Verona zu suchen, nach Mannert das heutige S. Giorgio, nach Andern Castel Venzago.

Benevivere, ein Kloster unfern von Carrion de los Condes im ehemal. Königreich Leon in Spanien, gegründet um die Mitte des 12. Jahrh., weist einen Portikus auf, welcher den zierlichen antikisirend-romanischen Monumenten im südöstlichen Frankreich entspricht. (Mitgetheilt in dem lithografischen Prachtwerke: *Espagne artistique et monumentale*, herausgeg. von Don Genaro-Perez de Villa-Amil und Don Patricio de la Escosura.)

Benkert, ein bei allem Ungeschmack achtbarer Bildhauer des vorigen Jahrhunderts, welchen Friedrich der Grosse beschäftigte. Von Benkert sind sieben der achtzehn Statuen aus carrarischem Marmor, welche auf marmornen Fussgestellen vor der Bildergallerie in Sanssouci stehen. Die erste der sieben Figuren symbolisirt die Bildung des guten Geschmacks durch einen Jüngling, der einen Baum erzieht; die zweite ist eine allegorische Darstellung der Natur und Wahrheit in den Künsten, eine weibl. Figur mit dem Lorbeerkranz, mit einer Sonne auf der Brust und einer Schlange in der Hand; die dritte stellt die Mathematik vor, einen Greis mit Zirkel und Messinstrument; die vierte (oder die 13. in der ganzen Statuenreihe, von der Rechten zur Linken gezählt) zeigt die Optik als weibliche Figur mit einer Pferdezeichnung *en face;* die fünfte stellt die Geometrie dar, einen die Erdkugel messenden Alten; die sechste ist ein Weibsbild mit Flügeln am Kopfe, die Phantasie vorstellend, die siebente endlich allegorisirt die Bildhauerei durch einen Jüngling mit Schlägel und Meisel. Jede dieser Figuren ist 8 Fuss 10 Zoll hoch. Auf der Brüstung der Bildergallerie sieht man fünf aus Sandstein gearbeitete Vasen, die von Benkert und Heymüller herrühren. Auch Berlin zeigt Arbeiten von Benkert; wir nennen nur die zum Theil recht gut gearbeiteten Figuren oben auf dem Hauptgebäude des vormaligen Palastes des Prinzen Heinrich, jetzigen Universitätsgebäudes.

Benno, Bischof von Osnabrück, gest. 1088, leitete den Bau des Klosters Jburg (im J. 1068) und ward als Baukundiger wegen des baufällig gewordnen Domes zu Mainz zu Rathe gezogen.

Bensheim, an der Bergstrasse, besitzt eine von Georg Moller v. Darmstadt (dem hochverdienten Herausgeber der „Denkmale deutscher Baukunst") erbaute Kirche.

Bentzel, ein talentvoller Maler zu Berlin, der den Witz der heimischen Strassenscenen mit Glück auf die Leinwand bringt und darin mit einem andern Berliner (Maron) rivalisirt. Bentzel hat auch sehr anmuthige Genrebilder aus dem böhmischen Volksleben gegeben.

Benvenuti, Pietro, gegen Ende des achtzehnten Jahrh. zu Arezzo geboren, kam als Historienmaler zu Anfang des jetzigen Jahrh. sehr schnell in Ruf, und blieb als Pinselforçirer renommirt und renommirend bis an sein Ende. Schon Goethe bezeichnete diesen Aretiner wegen der heftigen Bewegungen seiner Figuren und des übermässig Kräftigen in seinen Formen und der Farbengebung als einen Anhänger des neuen französischen Kunstgeschmacks. Trotz seiner Fehler ward Benvenuti neben dem weit schätzenswerthern Camuccini als Haupt der modernen ital. Malerei betrachtet, wogegen man nur zugibt, dass er der Erste war, der seit Cigoli als Toscaner ausserordentlichen Ruf erwarb, demzufolge ihm auch die Direktorstelle an der Akademie der bild. Künste zu Florenz zufiel. Ein historisch interessantes unter seinen Oelbildern ist der „Schwur der Sachsen nach der Schlacht bei Jena," ein Gemälde, das

er für Napoleon ausführte und sich jetzt in einem florentiner Palaste (Mozzi?) befindet. Hier war der Künstler gezwungen, die Natur zu studiren und das Idealisiren ins Blaue zu meiden. Schade dass sein grossartiger Sinn, der die schönsten drastischen Geschichtsmomente erlas, auf der Stelze des malerischen Hypergeschmacks lief. In die Rubrik des letztern gehört sein „Ugolino," den er 1822 für den Grafen Gherardesca malte, ferner der „Tod des Priamos," welches grosse Bild in den Besitz des Prinzen Corsini kam und von Ricciani gestochen ward, und die „Judith, das Holoferneshaupt dem Volke von Bethulia zeigend," ebenfalls von Ricciani gestochen. Diese Judith sieht man im Dom zu Arezzo. Ein von ihm gemalter Apollo nähert sich, wie viele seiner Figuren, gar sehr dem Statuarischen; Benvenuti schien die Ueberpoesie des Cavaliere Marino ins Malerische zu übersetzen, denn er suchte dem Gotte eine so übernatürliche Schönheit zu geben, dass selbst die Carnation übermenschlich sein sollte. Zu seinen besten Oelarbeiten zählt man die delphische Sibylle (sitzend in Lebensgrösse), eins seiner frühesten Werke, und den Tod des heil. Petrus Chrysologus, ein Bild mit lebensgrossen Figuren, das in der reinen Zeichnung, in den lebhaften Farben und im treffenden Ausdruck viele andere seiner Productionen weit hinter sich lässt. Erst als Funfziger ging er zum Fresco über, wofür ihn eigentlich die Natur bestimmt zu haben schien, denn seine Fresken sind die unzweifelhaft besten Erzeugnisse seiner Malerhand, weil die genialischen Fehler in seinen Compositionen hier durch seine Technik die meiste Beschönigung finden. In einem Saale des Palastes Pitti hat er die Mythe vom Herkules in einer Reihe von Bildern gemalt, welche sämmtlich tapetenartig sich ausbreiten. Sein kühnstes Werk sind die riesenhaften Fresken in der Kuppel der Begräbnisskapelle der Mediceer, wo er einen Cyklus von Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente malte. Grosse Schönheiten bei freilich noch grössern Fehlern finden sich in allen seinen Bildern, wovon die in Oel das gemeinsame Gebrechen haben, dass sie die Farbe nicht halten und dass schon der Glanz ihrer Tinten schwindet. Pietro B. starb 1844 zu Florenz; sein Porträt hat der Dresdner Vogel von Vogelstein (1813) gezeichnet, in dessen Sammlung von Bildnissen es sich befindet.

Benzon, ein Jünger der Düsseldorfer Meister, zeigte in seinem ersten grössern Bilde: „das Krankenbett des Sünders" vorherrschende Neigung zu übertriebner Charakteristik, eine Neigung, die sich selbst in seinem neusten Bilde, das die „Ermordung des Dänenkönigs Kanut des Heiligen" darstellt, hin und wieder kundgibt, obgleich dasselbe einen sehr hohen Grad geistiger und technischer Vollendung hat. Kanut der Heilige, vor den jütländischen Bauern bis zur Insel Fünen und daselbst zu Odense bis in die St. Albanskirche geflohen, kniet, nachdem er das Abendmahl genommen, beim Altare, indess die Empörer die Kirche erstürmen. Schon stürzt die Thüre in Trümmer, schon sind seine Getreuen fast alle erschlagen, die wilden Bauern dringen in grösserer Zahl ein, und nur des Königs Bruder Benedikt vertheidigt mit gewaltigen Schwerthieben den Heiligen gegen die mit Keulen, Aexten und Steinen bewaffnete rohe Horde. Ein Bild voll Leben und scharfer Individualität; in der Gruppe des betenden, von seinem Bruder bis zum Tode beschützten Königs erhaben, ja rührend; in dem Gegensatze, den nicht zu bändigenden Verfolgern, energisch, fast übertrieben scharf und lebendig.

Berchem; s. Berghem.

Berchtesgaden, oder Berchtolsgaden, ein artig gebauter Gebirgsort im Kreise Oberbaiern, mit berühmter Saline, besitzt eine alte Stiftskirche und ein Franziskanerkloster. B. war vormals eine gefürstete Propstei, gestiftet 1106, die 1803 säcularisirt ward und 1810 an Baiern kam. Von den Salzburger Alpen eingeschlossen weist der wunderbar schön gelegne Hochflecken eigenthümliche Bewohner auf, die sich bei dem undankbaren Boden durch Kunstfleiss nähren und eine Menge artiger Schnitzsachen aus Holz, Bein, Marmor, Alabaster etc. verfertigen. In der Nähe liegt der Bartholomäus- oder Königssee, 2 Meilen lang und ¼ Meile breit, von hohen Felswänden umschlossen, von denen sich Giessbäche als Wasserfälle stürzen. An den Ufern des Sees erhebt sich der 9100 Fuss hohe Watzmann mit einem nur 2500 F. hochgelegenen Gletscher. Die Berchtesgadener Naturwunder geben Landschaftern die herrlichste Ausbeute; berühmt sind Heinrich Heinlein's Darstellungen vom Hintersee, so klassisch wie Max Haushofers Gemälde vom Chiemsee; einzig ist auch Wilh. Ahlborn's Darstellung von Berchtesgaden mit dem Watzmann, welches Landschaftsbild sich im Besitz des Fräuleins v. Waldenburg befindet.

Berchthold, Meister, hat im Jahr 1424 die Wölbungen der Klosterkirche zu Maulbronn ausgeführt.

Bercy, das grosse Dorf der Weinniederlagen bei Paris, am Zusammenfluss der Seine und Marne, besitzt ein von *Leveau* erbautes Schloss aus dem Ende des 17. Jahrh.

Berends, Heinrich, ein altdeutscher Baumeister, von Hannover gebürtig, errichtete 1514—1516 den Petrithurm zu Hamburg, welcher leider beim grossen Brande im J. 1842 in Trümmer fiel.

Berendt, Moritz, gebürtig von Berlin, bildete sich auf der Düsseldorfer Akademie und wird vom Grafen Raczynski ein sehr befähigter Eleve dieser Schule genannt. In Berlin sah man 1834 von ihm die gelungene Darstellung des Profeten Elias in der Wüste (nach dem 1. Buch der Könige, Kap. 19, V. 4—7), die Erfindung der Malerei etc. 1836 war von ihm ausgestellt: eine altdeutsche Familienscene und ein Moment aus dem Jugendleben Dr. Luthers (zwei Oelgemälde), die Hochzeit zu Kana und Joseph nebst Marien mit dem Christkind (zwei Farbenskizzen). Später scheint Berendt der Historie und dem höhern Genre entsagt und sich dafür aufs Porträt geworfen zu haben.

Berenice (eigentlich Berenike, im makedonischen Dialekt für Pherenike, Siegbringerin, gebraucht) ist der Name einer Menge historischer Frauen und Städte. Die älteste der berühmten Bereniken ist als zweite Gemahlin des Aegypterkönigs Ptolemäus I. Soter (323—284 vor Chr.) bekannt, mit dem sie den Ptol. Philadelphus, Argäus und die Arsinoë und Philotera zeugte. Vorher war sie mit dem vornehmen Makedonier Philippus vermählt, dem sie den Magas und die Antigone gebar, später mit Pyrrhus v. Epirus. Eine schöne antike Broncebüste dieser Berenike theilt Ottfr. Müller im 1. Bande seiner „Denkm. der alt. K.“ unter Nr. 223 a) mit; sie stammt aus Herculanum und ward schon von Visconti in dessen *Iconogr. Grecque pl.* 52 *n.* 7 mitgetheilt. (S. unsern beigedruckten Holzschnitt.) — Eine zweite B. war Tochter des Ptolemäus II. Philadelphus und der Arsinoë, einer Tochter des Lysimachus. Sie vermählte sich 252 vor Chr. an den syrischen Antiochus II., nach dessen Tode sie von der frühern Königin Laodike und deren Sohn Seleukus II. Kallinikus getödtet ward. — Die dritte B., Tochter des vorerwähnten Magas (der sich in Kyrene, wohin er als Statthalter gesandt worden, von Ptol. Philad. unabhängig machte), liess ihren ersten Gemahl, den „schönen“ Demetrius, der mit ihrer Mutter Arsinoë die Ehe gebrochen, ermorden und ward 248 vor Chr. des Ptol. III. Euergetes Gemahlin. Als dieser gegen Seleukus Kallinikus auszog, gelobte B. ihr schönes Haar, das von Kallimachus und später von Catull besungen ward, den Göttern darzubringen, falls er unversehrt wiederkehre. Da letztres geschah, so schnitt B. ihr Haar ab und weihte es im Tempel der Afrodite. Des andern Morgens war es verschwunden und der Astronom Konon verbreitete aus Schmeichelei die Fabel, es sei durch die Götter unter die Sterne versetzt worden. Noch heute heisst ein Sternbild in der nördl. Halbkugel zwischen der Jungfrau, dem Löwen, dem grossen Bären und dem Bootes, das „Haar der Berenice.“ Diese B. fand ihren Tod durch Ptolemäus IV. Philopator, ihren Sohn. — Die vierte B., Gattin des Mithridates, ward nach dessen Besiegung durch Lucullus (72 vor Chr.) nebst der andern Gemahlin Monime und den Schwestern des Königs, Roxane und Statira, getödtet, um sie nicht in Römerhand kommen zu lassen. — Eine fünfte B. war Tochter des Ptol. XI. Auletes, und ward nach dessen Vertreibung von den Alexandriern auf den Thron gesetzt. Sie ehelichte den Seleukus Kybiosaktes (57 vor Chr.), nach dessen Hinrichtung aber den Archelaus. Nach Wiedereinsetzung ihres Vaters durch den röm. Prätor Syriens ward sie selbst 54 vor Chr. hingerichtet. — Eine sechste B. war Tochter des Judenkönigs Herodes I. Agrippa, erst mit ihrem Onkel Herodes, König von Chalcis, dann mit einem cilicischen Fürsten vermählt, dem sie bald entfloh. Während des Kriegs in Judäa lernte sie Titus Vespasianus kennen, der ihr Geliebter ward. Um 75 nach Chr. kam sie mit ihrem Bruder Agrippa II. nach Rom, wohnte und lebte mit Titus in dessen Palast, und nahm damals den Namen Julia an, womit sie auf einer griech. Münze bezeichnet ist. Titus liess indess seine Geliebte bald in den Orient zurückkehren, der Volksstimme dies Opfer bringend. Auch als sie nach seines Vaters Tode wieder gen Rom kam, blieb Titus, der vom Volk Corrigirte, von ihr entfernt. — Ueber das Ikonographische der verschiednen Bereniken ist auf Visconti's Hauptwerk zu



verweisen. — Von mehren, diesen Damennamen tragenden Städten des Alterthums ist zunächst die in Arabien bemerkenswerth, die im alten Testament Ezion-Geber heisst; vergl. Burckhardts Reisen in Syrien II. S. 831. Die wahrscheinlichen Ruinen von Berenike liegen ¾ Stunden von Akaba und gleichweit von Kassr el Bedawy; Burckhardt erwähnt sie S. 829. Vergl. Rüppell's Reise in Nubien etc. S. 250. Dann ist zu nennen die einst durch die Karawanenstrasse nach Koptos wichtige Handelsstadt B. an der Grenze von Oberägypten und Troglodytice; unter den Römern stand diese für den Handel mit arab. und indischen Producten bedeutsame Stadt unter besonderm Präfecten. Eine Beschreibung der Ruinen gibt Capt. Wellsted in seinen *Travels in Arabia* (übersetzt im „Ausland 1838" Nr. 43). Die dritte bedeutende Stadt B. lag in Cyrenaika (der spätern *Lybia superior*), früher Hesperis, wohin man die Gärten der Hesperiden verlegte. Dies Berenike, nach der Gattin des dritten Ptolemäus so genannt, war die westliche unter den die Pentapolis Lybiae bildenden fünf Städten und lag an der äussersten Spitze der grossen Syrte. Laut Procopius *de Aedif. VI.* 2. ward die Stadt durch Justinian ganz neu befestigt. In welchem Ansehn sie gestanden, bezeugen die Dichter, die ganz Cyrenaika (das jetzige Plateau von Barka) nach ihr mit *Berenicis* bezeichneten. An ihrer Stelle liegt jetzt Bengasi.

Berettini, Peter, bekannter unter dem Namen *Pietro da Cortona*, lebte von 1596—1669. Seine Hauptansprüche auf Celebrität beruhen zwar auf seiner Malerkunst, jedoch hat auch die Geschichte des Architekturgeschmacks seines freilich von der Grossartigkeit der Denkmäler des 16. schon abgefallnen 17. Jahrhunderts anzuerkennen, was man dem Geschick und Geiste dieses Künstlers als Baumeisters zu danken hat. Den nämlichen Maasstab, wonach man ihn als Maler besonders hinsichtlich seines Genies in der Decoration beurtheilt, muss auch die Kritik auf ihn als Architekten anwenden, wobei sie ihn beloben muss, dass er sich von den Missbräuchen und Verirrungen, in welche die Italiener des 17. Jahrh. verfielen, sehr weit entfernt hielt. Obschon man seine Architektur nicht als Muster aufstellen kann, hat Berettini dennoch mehr als ein Denkmal hervorgebracht, das sich durch einen eleganten Styl und oft durch sinnreiche Compositionen empfiehlt. Sein bestes Werk ist zu Rom die Kirche *Santa Maria della pace*, die er in mehrern Theilen überarbeitet und vor welcher er eine der elegantesten Façaden aufgeführt hat, die man unter den Vorderseiten von Kirchen nur finden kann. Auch muss man seines Portals von *Santa Maria in Via lata*, welches er selbst als sein Meisterstück betrachtete, und der Kirche von *San Luca* Erwähnung thun, die von ihm ganz erbaut worden ist. Man verdankt ihm auch das Kreuz und die Kuppel von *San Carlo al Corso*. Ueber ihn als Maler hat der Art. Cortona zu berichten.

Berg mit einem Lamm und Kreuz darauf bedeutet Christus. Rinnen vier Flüsse davon nieder, so bedeuten diese die 4 Ströme des Paradieses oder die vier Evangelien.

Berg, Kaspar und Simon von, zwei Bamberger Domherren, die im Dom ihre Denkmale haben. Kaspar starb 1559; sein Denkmal ist an der Epistelseite des Hochaltares in der Sepultur. Es ist ein gelungnes, gut erhaltnes Gusswerk, und stellt ihn in Lebensgrösse erhaben vor. Er trägt ein leichtes Barett, zeigt fettes, ausdrucksvolles Gesicht; mit der Rechten ertheilt er den Segen, in der Linken hält er einen Kelch; das Kleid ist sehr faltenreich, doch natürlich. Die Figur erscheint zwar unbehülflich und schwerfällig, entspricht aber doch der Idee des Meisters und ist nicht ohne Verdienst. Unten zu Füssen ist das Wappen der Bergschen Familie angebracht; sie stammt aus Franken und führt im blauen Felde einen aus zwei rothen und silbernen Schachreihen bestehenden Querbalken, auf dem Schilde einen Turnierhelm mit zwei blauen Büffelhörnern, auf welchen das Wappen wiederholt ist. Auf der Vierung ist altdeutsche Inschrift; an den Ecken sind die Agnatenwappen von Berg, Raueneck, Stein und Lichtenstein. — Simon von Berg, Schrimpf genannt, war Bamberger Domdechant und Würzburger Canonicus; er starb 1580. Sein Denkmal ist an der rechten Seitenwand in der Bamb. Domsepultur. Es ist von Messing und stellt ihn in ganzer Grösse dar; sein Haupt bedeckt ein leichtes Barett; er trägt einen krausen Bart und ein zierliches Gewand; über seinem Haupte sind kleine Spitzbögen angebracht. Oben prangt des Domdechanten Familienwappen, an den Ecken die Agnatenwappen von Berg, Raueneck, Diemar und Stibar.

Bergamasco, Maestro Bartolom. Buono, baute die *Procurazie vecchie* am Markusplatz zu Venedig, die als ein Hauptbau vom Ende des 15. Jahrh. eins der wichtigsten Beispiele venetianischer Palastarchitektur abgeben. Die Façade besteht aus drei sehr tüchtigen, übereinandergesetzten Arkadenreihen.

Bergamasco, Guglielmo, ein venetianischer Baumeister, welcher 1525 den Palast *dei Camerlinghi* neben Ponte Rialto erbaute. Die Architektur ist höchst an-

muthvoll und weicht vom venetian. Palaststyl jener Zeit nur darin ab, dass sich hier schon Arkadenfenster mit Pfeilern finden.

Bergamo, im lombardisch-venezian. Königreich, liegt am Fuss der Alpen und zwar auf mehren Hügeln in reizvoller Gegend, hat eine Citadelle und ein festes Schloss (die *Capella*, ausserhalb der Stadt), einen von Fontana erbauten Dom (mit Gemälden der spätern venezian. Schule, einem Bilde von Angelika Kaufmann und einem Denkmal des venezian. Feldherrn Coleoni), die Kirche S. *Alessandro* mit Bildern von Lorenzo Lotto, den *Palazzo nuovo* von Scamozzi, das sehenswerthe Messhaus (*Fiera*) und auf dem Marktplatz eine Statue des Tasso. Sammlungen finden sich in der *Accademia Carrara* (die unter Leitung des hochgeschätzten Malers Gius. Diotti steht), beim Grafen Lochis (eine Madonna von Beltraffio), bei den Gebrüdern Frizzoni (wo man die letzte Arbeit Buonvicino's [Moretto's] mit der Jahrzahl 1554 findet) etc. In der Nähe ist das Schloss *Malpaga* bemerkenswerth wegen der Fresken vom Tizianisten Giov. Cariani, dessen Vaterstadt B. ist. Derselbe hat hier die Geschichte des Besuchs Christians II. bei Coleoni dargestellt. Zwischen Bergamo und Brescia liegt *Palazzolo*, wo die Kirche ein Hauptaltarbild vom jüngern Vinc. Civerchio aufweist, das für dessen Hauptwerk gilt. Es datirt vom J. 1525 und stellt die thronende Jungfrau mit Johannes und Alexander dar. In *Gorlago* zeigt ein Stall, der einst Saal war, Fresken von Giulio Romano.

Bergblau, ein ⅔ kohlensaures Kupferoxyd, welches mit Wasser verbunden in der Natur vorkommt. Dahin gehört die Kupferlasur, ein schönes lazurblaues Fossil, das zerrieben als Malerfarbe, Bergblau (*cendres bleues*) gebraucht wird. Diese schöne, beständige Farbe ist jedoch selten ächt zu bekommen, da mehre geringere Farben unter diesem Namen gehen und man meistens ein mit Zinkoxyd versetztes Berlinerblau dafür verkauft. Alle künstlichen Nachahmungen werden mit der Zeit grünlich.

Bergen in Belgien, oder Mons, besitzt zwei für die Entwicklungsgeschichte des germanischen Styls in den Niederlanden bedeutsame Baudenkmale. Das eine ist die Kirche St. Waltrudis, das andre ist das Stadt- oder Rathhaus. Beide gehören den letzten Zeiten des deutschen Styles an; in der Kirche erfreuen statt der in der niederländischen Gothik sonst vorkommenden rohen Säulen zierlich gegliederte Säulenpfeiler; das Stadthaus aber ist ein Denkmal von noch höherer künstlerischer Ausbildung, und die architektonische und bildnerische Dekoration erscheint wie bei den andern namhaften Rathhäusern Niederlands (denen zu Brüssel, Gent, Brügge, Ypern, Oudenaerde, Arras etc.) eigenthümlich reich und geschmackvoll durchgeführt.

Bergen, die bedeutendste Stadt Norwegens, liegt am Ende des Meerbusens Waag und lehnt sich landeinwärts an sieben Berge, die sich im Halbkreis um ihre Mauern erheben. Auf der Seeseite ist sie durch die alte Veste Bergen, die Citadelle Frederiksberg und mehre Batterien gedeckt. Die meisten Häuser sind nur von Holz, nach der eigenthümlichen norwegischen Bauart. Die Stadt hat circa 2800 Häuser, nur zwei Thore, sechs öffentliche Plätze, ein königliches Schloss und vier Kirchen, darunter die deutsche Kirche, als die einzige in Norwegen, besonders Bemerkung verdient. Sie stammt, gleich dem „deutschen Armenhaus" und dem „deutschen Comptoir" daselbst, vom J. 1445, wo die deutschen Hansastädte hier eine Faktorei und Waarenhäuser anlegten, und von welcher Zeit an die deutschen Handwerker in Bergen eine Reihe von Jahren hindurch den Schutz der Hansa genossen. Man findet in Bergen ein Nationalmuseum für Kunst, Alterthum und Naturerzeugnisse, sowie ein Schauspielhaus. Das berühmteste Baudenkmal dieses norwegischen Hauptorts mit seinem durch die Natur selbst herrlich gebildeten Hafen ist die alte Königshalle, welche um Mitte des 13. Jahrh. unter dem Könige Hakon Hakonsön erbaut und beim Hochzeitsfeste, das dieser Fürst seinem Sohne Magnus Lagabäter zu Ehren gab, am 11. Sept. 1261 als königliches Festlokal eingeweiht ward. Prof. Dahl in Dresden, ein geborener Bergener, hat in neuerer Zeit zuerst wieder auf die edle Architektur dieses alten steinernen Bauwerks aufmerksam gemacht, das für die Kunstgeschichte von ganz besondrer Bedeutsamkeit ist, weil hier die romantische Kunst, die in Norwegen sonst nur den Spuren des Christenthums folgte, zum Erstenmal bei einem öffentlichen Baue von weltlichem Charakter in Anwendung gekommen ist. Wahrscheinlich ward die Königshalle schon zu Hakon Hakonsön's Zeit als Versammlungsort der Volksvertreter oder des Lagthings benutzt. Von Magnus Lagabäters Zeit an (1263) diente dies Gebäude nicht allein zum Lagthing, sondern auch zu andern öffentlichen Versammlungen. In den Bergischen Stadtgesetzen heisst es im J. 1274 „Mariä Gildehaus" und in Urkunden des 14. Jahrh. „Breida Stofa" (breite Stube); noch später heisst es „Rathhaus." Hier war es auch, wo Christian II.

im J. 1507 den grossen Ball gab, auf dem er mit der „Dyveke," dem Täubchen von Amsterdam, tanzte und in einer Nacht, wie Holberg sagt, die Kronen der Reiche Norwegen und Schweden vertanzte. Als Gerichtsaal ward das Gebäude nach 1556 nicht mehr benutzt. Später ward die Königshalle zur Kornhalle, zum Kornmagazin degradirt, und der schöne Bau, den der König Hakon mit Stolz als ein seiner würdiges Denkmal für die Nachwelt ansah, seufzt jetzt unter einem spiessbürgerlichen rothen Ziegelsteindache.

Bergen, auf der Insel Rügen, besitzt noch eine Kirche, deren ältere Theile vom J. 1190 datiren. An dieser Kirche (Marienkirche) besteht die Verzierung der Giebelschenkel aus dem bekannten Rundbogenfriese, der von Lisenen ausgehend, in der Spitze des Giebeldreiecks kleeblattartig zusammenstösst.

Berger, Daniel, Kupferstecher mit der Nadel und dem Grabstichel, geb. 1744 zu Berlin, gest. 1824, empfing den ersten Unterricht durch seinen Vater Friedrich Gottlieb B., der ein mittelmässiger Stecher war, bildete sich aber nachher unter Leitung des berühmten Georg Friedr. Schmidt weiter fort, wurde 1787 Prof. der Stechkunst bei der Berliner Akademie und wirkte als solcher eine Reihe von Jahren, bis er das Vicedirektorat derselben Akademie erhielt. Bergers Thätigkeit wurde viel von Buchhändlern in Anspruch genommen; namentlich lieferte er eine Menge Stiche nach Chodowiecki für Taschenbücher und producirte auch Mehres nach der engl. Punktirmethode. Bis 1792 beliefen sich seine Blätter bereits auf 825 Stück, die bis zu seinem Tode wenigstens auf 1000 gewachsen sind. Für sein Hauptblatt gilt der „Tod des Generals Schwerin" nach Christoph Frisch. Durch das Blatt welches „Seidlitz in der Schlacht bei Rossbach" darstellte, ärntete der Stecher im Jahr 1800 eine goldne Dose vom russ. Kaiser. Auch sein „Servius Tullius" nach Angelika Kaufmann fand vielen Beifall. Von seinen übrigen Blättern zeichnen wir aus: Fried. Wilh. III. am Sterbebett der Königin Luise, nach der Zeichnung von Heinr. Dähling; die Befreier Europa's, nach Weitsch; den Tobias nach Begas; die Bilder aus den Ghebern, nach Wilhelm Hensel's Zeichnung für das schöne Werk gestochen, welches den 1821 im kön. Schloss zu Berlin ausgeführten Bal-masqué, nämlich die Aufführung des Festspiels Lalla Rookh nach Thomas Moore, vorstellt; die Maria mit dem Kinde, nach Correggio; die Porträts von Moses Mendelsohn, Kaspar Lavater etc.

Berger, Ferdinand, Professor und Lehrer bei der Akademie zu Berlin, lieferte mehre radirte Kupferstiche nach Zeichnungen von Schinkel, z. B. die perspectivische Ansicht des neuen Packhofgebäudes zu Berlin (von der Brücke am Mehlhause gesehen), die Kapelle für den kais. Garten zu Petershof bei Petersburg, Schloss Kurnik im Grossherzogthum Posen, das Portal zum neuen Berliner Bauakademiegebäude, u. a. m.

Berger, Georg, blühte in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. und malte Historien, Allegorien und Bildnisse. Zu Osnabrück, wo er zuletzt als fürstbischöflicher Hofmaler wirkte, findet man auf dem Rathhause einen kleinen Folioband, worin die Porträts der Osnabrücker Bischöfe und einige ihrer Thaten mit der Feder und Tusche meisterhaft von ihm gezeichnet sind. — Ein Maler G. Berger in Berlin debütirte auf der Ausstellung 1836 mit einer Kreidezeichnung: die schöne Ingeborg, nach Tegnér's Frithjofssage, Gesang IX.

Berger, Jacques; s. im Art. „Chambery."

Berggrün, eine Oelmalerfarbe, ist hauptsächlich kohlensaures Kupferoxyd, welches durch Präcipitation des schwefelsauren Kupferoxyds mittels Kalk unter Zusatz von Weinstein dargestellt wird. Das natürliche Berggrün ist entweder ein Bodensatz aus kupferhaltigen Cementwassern in Ungarn, Tyrol etc., oder gemahlener Malachit.

Bergh, Nicolaus van den, Maler und Aetzer, 1725 zu Breda geb. und um 1766 gest., nahm sich in der Malerei den Rembrandt zum Vorbild und befliss sich dabei einer bessern Zeichnung, als dieser Meister zu zeigen pflegt. Für Bergh's bestes Produkt gilt die Reproduktion eines Bildes von D. Teniers, welches das Rathhaus zu Antwerpen mit zwei Häusern daneben und die Schützenwache vorstellt. Die antwerpner Schützengilde verkaufte dies Bild dem Landgrafen von Hessenkassel. Von Bergh's Kupferblättern kennen wir nur eine Radirung nach Rubens: Cardinal Borromäus, betend vor dem Crucifix.

Berghem, Nikolaus, eigentlich „Niclaas Berchem" zu schreiben, geb. zu Harlem 1624, gest. 1683, war der Mitstrebende des Johann Both und ist gross und bezeichnend in der novellistischen und idyllischen Richtung der Malerei. Er arbeitete mit grosser Leichtigkeit und singend seine vorzüglichsten Gemälde. Zart ist

seine meisterhaft impastirte Touche, fein sein Geschmack in der Anordnung und genau seine Zeichnung; mit diesen Mitteln ist die Wirkung seiner Gemälde klar und kräftig. Dresden besitzt von ihm sehr vorzügliche Werke; seine Bilder in der dortigen Gallerie befinden sich im Saale Rubens' und seiner Schüler. Berghem's schönstes novellistisches Bild daselbst ist „der Mohr und die Tochter des Patriziers.“ Ein vornehmer Handelsherr sitzt vor seiner prachtvollen Villa, die Beine nachlässig übereinandergeschlagen, unter seinen Füssen einen persischen Teppich; in der linken Hand hält er nachlässig an einer rothseidenen Schnur, die durch eine Kette geschlungen ist, den daran gefesselten Lieblingsaffen. Zwischen dem Affen und dem Schooshunde herrscht, wie zwischen den Hausschmarotzern der Grossen gewöhnlich, Missgunst und Neid. Die Rechte des Kaufherrn ruht auf dem Knie des bequem heraufgeschobenen linken Beines. Oben von der Brüstung der Treppenwand herunter lässt ein Virtuos sich auf der Laute hören. Das Fräulein vom Hause steht weiter vorn an der Treppenwand in gelbseidenem Gewande, welches sie emporhebt, so dass man das weissatlasne Unterkleid sieht. Vor ihr steht ein mohrischer Feldherr, hinter ihm sein Fahnenträger. Er spricht mit besondrer Hingebung zu dem vornehmen Fräulein, das auf ihn mit dem Federfächel deutet und lächelnd zum lachenden Papa hinüberblickt. Der Hund des Hauses kennt die Gesinnung seines Herrn, er begleitet mit seinem Gebell die heissen Worte des Mohren. Ueber dem Fräulein auf dem Gesimse der Treppenwand steht eine grossmächtige Luxusvase, darauf sitzt ein prächtiger Pfauhahn, der ebenso, wie das Fräulein auf ihren Vater, auf die Pfauhenne hinter demselben stolz zurückblickt. Die Situation des Bildes erinnert an eine Stelle in Shakspere's Othello (Mohr v. Venedig). Ein andres Bild Berghem's in der Dresdner Gall. bezeichnet sich als ein „Idyll im Felsengrunde“ und ist eins seiner schönsten landschaftlichen Gemälde, welchem der Charakter seiner Manier am deutlichsten aufgeprägt ist. Er suchte in seinen Landschaften gern steile Felswände im Gegensatz zur idyllischen Staffage anzubringen. Hier hat man eine solche Partie vor sich, wobei ihm eine Gegend vorgeschwebt zu haben scheint, welche Aehnlichkeit mit dem Plauenschen Grunde bei Dresden hat. Eine Felswand stürzt steil herunter, an der ein breiter, klarer und seichter Bach vorüberzieht; am Ufer geht eine Strasse hin; im Bache wadet Vieh herum, auf dem Wege am Ufer herauswärts steht ein Hirtenknabe mit seinem Hunde, hinwärts reitet auf einem Esel ein Bauerweib, das von einer Zigeunerin mit einem Kind auf dem Rücken und einem zweiten an der Hand aufgehalten und angebettelt wird; am Wege sitzt ein junger Bursch bei einem spinnenden Mädel, Ziegen und Schafe umher; die Aussicht verliert sich in die Ferne einer bergigen Landschaft. In der Sammlung des Landauerbrüderhauses zu Nürnberg, im 3. Cabinet, findet man von Berghem eine italienische Landschaft mit reicher Staffage, mit dem Künstlernamen bezeichnet; dieselbe ist in Composition und Eleganz des Vortrags sehr vortrefflich, nur etwas dunkel in der Farbe.

Bergkristall besteht aus einem Siliciumoxyde, Kieselerde (Kieselsäure), kristallisirt meist in sechsseitigen zugespitzten Säulen, mit Glasglanz bis Fettglanz, und gibt am Stahle Funken. (Spezifisches Gewicht: 2,65.) Die Kieselerde ist unlöslich im Wasser und in allen Säuren, ausgenommen in der Flusssäure. S. „Quarz.“

Bergmann, Joseph, erster Custos am kais. Münz- und Antikenkabinet zu Wien, liefert einen bedeutsamen Beitrag zur deutschen Medaillenkunde durch sein jüngst begonnenes Werk: „Medaillen auf berühmte und ausgezeichnete Männer des österr. Kaiserstaats vom 16. bis 19. Jahrhundert; mit Biographien und historischen Notizen.“ (Wien, bei Tendler und Schäfer.)

Berg-Naphtha, ein ätherisches Oel, das den Oelfarben ohne Nachtheil für das Oel selbst, für die Farbe und für die technische Behandlung des Künstlers, beigebracht werden kann. Der Maler hat sein Oel, bevor er die Farben damit anreibt, mit einer Auflösung von reinstem Jungfernwachs mittels der Berg-Naphtha aufzulösen und damit zu versetzen. Wegen des etwas unangenehmen Geruchs der Berg-Naphtha wird statt ihrer auch reinstes rectificirtes Terpentinöl genommen. Die Berg-Naphtha muss, wenn sie rein ist, ziemlich wasserklar sein; sie ist sehr flüchtig und hat den Vorzug, dass sie frei von Säure ist, was man von Terpentinöl nicht sagen kann. Am besten bezieht man derzeit das chemische Präparat der Berg-Naphtha aus dem chemisch-pharmazeutischen Institute des Dr. Joh. Andr. Buchner zu München.

Berkheyden, Gerhard und Job, ein brüderliches Malerpaar von Harlem. Job, der Aeltere, geb. 1628, war ein eifriger Naturbeobachter, daher ihm besonders Landschaften gelangen, wozu ihm die Rheingegenden dienten. Dann malte er auch ländliche Feste in Teniers Art, und Porträts, immer trefflich. Er begab sich mit seinem weit jüngern Bruder Gerhard nach Köln, dann nach Heidelberg, wo sie des

Kurfürsten Gunst erwarben und für ihn Jagden, Hoffeste und andre Lustbarkeiten malten. Reich ins Vaterland zurückgekehrt, liessen sie sich in Amsterdam nieder, wo Job 1698 ertrank. Gerhard, der schon 1693 starb, malte besonders gute Architekturstücke; so hat Dresden von ihm die schätzbare Ansicht des Amsterdamer Stadthauses und seiner Umgebungen (auf Holz gem. 1 F. 11½ Z. breit, 1 F. 5¾ Z. hoch). In der Schönbornschen Gall. zu Pommersfelden ist ein trefflich gemalter Bäcker von etwas grauem Fleischtone; das Bild, wenn es nicht von Job ist, beweist, dass Gerhard auch in Gegenständen solcher Art sich gelegentlich mit Glück versucht hat. Das von Job gemalte Porträt Gerhards findet man im florentiner Museum. Nach Gerhard stach Canaletto das Amsterdamer Rathhaus, Daudet den alten Harlemer Hafen, Lienhard einen öffentlichen Platz. Eine schöne Lithografie der „Bretspieler" nach Job Berkheyden hat man von Mich. Brandmüller.

Berkley-Castle, in Glocestershire, Landsitz des W. Fitzhardings, weist eine Gemäldesammlung aus lauter historischen Porträten auf.

Berlin. — Noch vor etwa 800 Jahren standen an der Stelle der heutigen Metropolis Preussens nur wenige Fischerhütten. Erst nach Besiegung der Wenden durch Albrecht den Bären, etwa ums J. 1162, begann die Spreestadt sich durch zahlreiche, aus Holland, Friesland und anderwärts her verpflanzte Kolonisten zu bilden, welchen ansehnliche Freiheiten und Privilegien verliehen wurden. Die aus wasserreichen Gegenden stammenden Fremdlinge bauten sich, wie gewohnt, möglichst nah am Flusse an, daher die jetzt von dem Mühlendamme, dem gewiss ursprünglichen Anfangspunkte, ausgehenden Strassen in der Richtung der Spree wohl die zuerst bebauten Theile Berlins sind, welcher Annahme noch die Lage des ältesten Gotteshauses hierselbst, nämlich der Nikolaikirche, durchaus entspricht. Unter den Markgrafen Johann I. und Otto III., also bis zum J. 1267, hatte Berlin bereits Erweiterung erfahren und eine Ringmauer bekommen. Die Klosterkirche ist unbezweifelt das vollständigst erhaltne Denkmal ältester deutscher Baukunst in Berlin; sie ist sammt dem dazu gehörigen Franziskanerkloster im J. 1271 gegründet und hat, um 1290 etwa vollendet, nachher keinen wesentlichen Umbau weiter erlitten. Dies bezeugt zunächst augenscheinlich die durchgängige Gleichheit des Baumaterials. Die trefflichen grossen Ziegel, aus denen die Kirche ganz und gar erbaut ist, sind überall dieselben, sowohl am Hauptgebäude selbst, als auch an dem vielen noch vorhandenen alten Gemäuer des gleichzeitig aufgeführten Klosters; nur der Konventsaal darin ist später und zwar 1516 gebaut. Im J. 1571 starb das Kloster aus; die Wohngebäude desselben wurden anfangs dem bekannten Thurneisser für seine Buchdruckerei, und nachher dem jetzt darin befindlichen Gymnasium überlassen, die Kirche aber ward dem protestantischen Gottesdienst geweiht. Dieses schöne alte Gebäude nun besteht innerlich aus einem Hauptschiffe und zwei kürzeren, ungleich niedrigern Abseiten, und ist, den hohen Chor eingerechnet, 166 Fuss 5 Zoll lang, 66 F. breit und 50 F. 9½ Z. hoch. Ein sehr starkes einfaches Kreuzgewölbe von niedern Spitzbögen, deren Styl durchweg herrschend ist, bildet die Decke. Die Gurte stehen auf einer einzigen schmalen halben Wandsäule, die ein Kopfgesims hat, welches theils abgekantet, theils mit Blätterwerk artig verziert ist; im eigentlichen Hauptschiffe gehen dieselben bis zum Fussboden hinab, im hohen Chore aber reichen diese scheinbaren Träger nur bis etwa über die Hälfte der Seitenwand, und ruhen hier auf Kragsteinen, welche zum Theil einen Pelikan darstellen, bekanntlich ein altes Sinnbild des für die Erlösung des Menschen sich hingebenden Heilands. Der Schluss des hohen Chors macht wegen seiner sehr schmalen, äusserlich durch mächtige Strebepfeiler unterstützten Fensterwände von zierlichstem Bau eine vorzüglich gute Wirkung, und ist für die Kenner altdeutscher Baukunst noch besonders merkwürdig; derselbe wird nämlich, wie nicht häufig vorkommt, durch sieben Seiten eines Zehnecks gebildet, welches, breiter als das Hauptschiff, zu beiden Seiten über dasselbe hervortritt und so die grade Linie der äussern Seitenansicht der Kirche unterbricht. Das Kirchenäussere ist übrigens einfach; zwischen den Strebepfeilern erheben sich an den Seiten gefällig die hohen Fenster, deren gerundete Pfosten aus eigens dazu gebrannten Ziegelsteinen bestehn, welche, besonders im hohen Chor, nach oben zu in Kleeblättern und andern zierlichen Formen auslaufen. Die westliche Hauptansicht zeigt, mit einem Walmdache schliessend, eine in verschiedenen Absätzen aufstrebende Giebelmauer, durch kantig aufgesetzte oder auch hervorragende Ziegel in mannigfach gekreuzten Linien geschmückt. Der Haupteingang ist, in schön geschweiften Spitzbogen, abwechselnd mit ganz rundem und etwas kantig abgesetztem Stabwerk geziert. (S. Dr. Carl Seidel: „Die schönen Künste zu Berlin, 1828," S. 3 ff.) Die Klosterkirche, durch spätere Aufbaue verunstaltet und durch die greuliche Renovation im J. 1719 verkümmert, ist jetzt (1845) durch freiwillige Beiträge wieder hergestellt. Ein

Bogengang auf schlanken Pfeilern mit eisernem Gitter bildet den Abschluss gegen die Klosterstrasse, und demnächst sollen die Nischen des Bogenganges und das Dachwerk desselben mit Malereien geschmückt werden. Eine mächtige Freitreppe von Sandsteinen führt nun, nicht hinauf — sondern hinunter in die Kirche; denn sie hat um mehre Fuss ausgegraben werden müssen, um zu dem frühern Fussboden gelangen zu können. Die allmäligen Aufhöhungen der Strassen nöthigten auch zur Erhöhung des Kirchenfussbodens. Durch die Austiefung hat das Innere der Kirche und namentlich das Mittelschiff ein schönes Verhältniss erlangt, während die Seitenschiffe durch die darunter befindlichen Grabgewölbe gedrückt erscheinen. Den Wänden und Säulen ist ihre natürliche Farbe, die des Mauersteins, durch die Entfernung der unzähligen Tünchen wiedergegeben. Die Gewölbe und Bogen dagegen sind mit leichten Verzierungen, meist nach vorgefundenen Mustern, wiederhergestellt. Die alten Denksteine, Bilder und Schnitzwerke sind aufgefrischt und auf eine zweckmässige Weise aufgestellt. Nicht ohne Kunstwerth sind die beiden Bilder rechts vor dem hohen Thor, aus der Schule des Lukas Kranach, der Besuch Christi und die Kreuzigung. Geschichtliches Interesse haben die Denksteine des Konrad von Belitz (1308), des Grafen v. Hohenlohe, der 1412 im Kampf gegen die Quitzow's auf dem Damme zu Kremmen den Tod fand, des Grafen von Hohenstein (1428), von Stein auf Zossen (1497), Klaus von Bach (1521), Grosskomthur des deutschen Ordens, von Blankenfeld u. m. a. Der Taufstein ist ein Geschenk Thurneissers, der das Kloster unter dem Kurfürsten Joh. Georg 1571—84 bewohnte. Von ihm waren die bedeutendsten Restaurationen ausgeführt worden. Im hohen Chor befinden sich die zierlich geschnitzten Chorstühle; die darüber angebrachten Wandtafeln mit den mannichfaltigsten Schnitzwerken enthalten auf Wappenschildern die verschiednen Marterwerkzeuge und Scenen der Kreuzigung. Den Schluss des hohen Chors bildet eine Reihe von 14 Fresken, die Profeten, Evangelisten und die Apostel Peter und Paul darstellend, gemalt von Herrmann aus München. Zwischen beiden Aposteln wird ein Crucifix aufgestellt, in Holz geschnitzt vom Bildhauer Fleschner. Der davor stehende Altartisch hat eine Platte von carrarischem Marmor, ein Geschenk des Hofbildhauers und Professors Rauch, und ruht auf Marmorsäulchen aus dem Harz (Rübeländer Hütte). Durch das Fortbrechen der frühern, die Sakristei und einige Grabgewölbe enthaltenden Einbaue, sowie der Emporen, hat die Kirche an Räumlichkeit und Licht ausserordentlich gewonnen. Die Sakristei ist jetzt ausserhalb nach dem Gymnasialhofe in entsprechender Weise angebaut. Ein bedeutendes Orgelwerk, zum Theil mit Benutzung der alten Pfeifen, ist von seltner Fülle und Kraft aus der Werkstatt des Orgelbauers Buchholtz hergestellt. Das Aeussere der Kirche macht durch die angebauten Thürmchen mit ihren feinen durchbrochenen Spitzen und Gallerien einen ebenso überraschenden als erfreulichen Eindruck. Nächst diesem schönen Denkmal deutscher Kunst und deutschen Fleisses ist die kleine Heiligegeistkirche zu nennen, welche ebenfalls noch unversehrt und seit ihrer Erbauung wenig verändert dasteht. Die Aufführung fällt in das Jahr 1313. Das Kirchlein hatte einen Thurm, der aber 1720 durch Auffliegen eines in der Nähe stehenden Pulverthurmes so sehr beschädigt ward, dass man ihn völlig abtragen musste. Die Heiligegeistkapelle, wie das unversehrt gebliebne niedere Kirchlein auch häufig genannt wird, bildet ein längliches Viereck und ist gleichfalls durchweg aus Backsteinen erbaut; nur an der Hauptseite hat die Mauer einen etwa 4 F. hohen Grund von meist trefflich behauenem, in den obern Lagen schräg ablaufend geformtem Granit. Ueber demselben erheben sich drei in Spitzbogen geschweifte, innerhalb durch einiges Blätterwerk geschmückte Fenster mit Pfosten von gebranntem Stein, und darüber steigt der Giebel empor, der wiederum eine artige Blätterverzierung zeigt. Die drei andern Seiten, sowie auch das Innre der Kirche, bieten wenig Merkwürdiges dar; die aus vielfach verschlungenen Gurten zierlich zusammengesetzte Decke nur wird der Kenner altdeutscher Bauten mit Vergnügen betrachten. Die Marienkirche, unstreitig die schönste der alten Kirchen Berlins, wird in Urkunden schon 1294 erwähnt, musste aber nach den Bränden von 1377 und 1380 fast ganz neu hergestellt werden, welche Wiederinstandsetzung bereits 1383 vollendet ward. Letzterer Bau ist nun bis heute, mit Ausnahme des Thurmes, ohne wesentliche Veränderung geblieben; nur der an der Südseite der Kirche befindliche Vorbau, die Sakristei umfassend, ist von späterem Alter. Der Thurm ward im Lauf der Jahrhunderte mehrmals durch Feuer und Blitz zerstört. Der vorletzte Thurmbau, 1666 beendigt, musste 1787 bis zur Höhe von 151 F. 9 Z. abgetragen werden, und auf dem übrigen Gemäuer erbaute nun Langhans grösstentheils aus Holz den jetzigen 286 F. 8 Z. hohen Thurm. Die Marienkirche ist wiederum hauptsächlich Backsteinbau; nur der breite Vorbau des Thurmes besteht, zunächst auf einem ganz niedern Sandsteinfusse ruhend, bis hoch zum ersten Dache hinauf aus behauenem Granit. Dieselbe

Steinart läuft auch, die jetzige bedeutende Anhäufung späterer Erde mitgerechnet, in einer ungleichen Höhe von etwa 10 Fuss und mit deutlichen Spuren zugemauerter Thür- oder Fensterwölbungen unten an der ganzen Nordseite der Kirche fort, geht aber an der Südseite nur als blosses Fundament kaum 3 F. hinauf, was vermuthen lässt, dass dies die Reste von einem ältern Aufbau der Kirche sind und dass diese ursprünglich ganz aus behauenem Granit bestand. Besagte Reste von Granitmauern zeigen deutlich eine verschiedene Bearbeitung; die untersten und ältesten Steinlagen sind am besten, nach oben zu wird das Behauen schlechter, zumal nach dem Thurme hin, dessen Ecken von Ziegelsteinen, die Thüren aber im schlanken, schön geschwungenen Spitzbogen von Sandstein geformt sind. Bei der an der Mittelseite gelegnen Sakristei findet sich keine Spur von granitnem Fundament, daher dieser Vorbau später angefügt sein muss; die Giebelverzierung desselben durch davorstehende schmale Pfeiler, die durchgängig das Gemäuer überragen und oben in eine vielkantig verzierte Spitze aus Backstein auslaufen, findet sich sehr ähnlich, nur reicher und zierlicher, an einem gleichgelegnen Vorbau der Tangermünder Stefanskirche wieder, welcher, da diese Kirche anfangs des 17. Jahrh. durch Feuer sehr zerstört worden, wahrscheinlich um dieselbe Zeit seine Ornamente erhielt. Das Innre der Marienkirche, von 25 im hohen Spitzbogen gewölbten Fenstern schön erhellt, besteht aus dem Hauptschiff mit dem in gleicher Breite fortlaufenden hohen Chor, und aus zwei schmälern, aber fast mit dem Langbau gleich hohen Seitenschiffen, deren rechts vom Haupteingang gelegnes durch den 1729 unternommenen Anbau der sogen. Kapelle zum Theil eine beträchtliche Erweitrung erfahren hat. Die Länge des Schiffs beträgt 167 F. 8 Z., der hohe Chor ist im Lichten 51 F. 4 Z. lang; zusammen also 219 Fuss, ohne die unterm Thurm gelegne weite Vorhalle, mit der die Gesammtlänge des Innern 245 F. ausmacht; die grösste Breite beträgt 67, die Höhe 55 Fuss. Hauptschiff und Nebenschiffe ruhen auf 12 Pfeilern, wovon aber zwei als halbe Wandpfeiler in das hohe Chor fallen, das in sieben Seiten eines Vierzehnecks geschlossen ist und dessen hohe, mit farbigem Glas neuverzierte Fenster eine treffliche Wirkung machen. Die Gurte steigen wie halbe Stäbe von der Sohle auf an den hohen schlanken Pfeilern empor, welche kleine Kopfgesimse mit einigen kappenartigen Verzierungen haben und auf denen das einfache, von schönen Spitzbögen gebildete Gewölbe ruht, die in den Seitenschiffen, wegen der geringern Spannung, kühner geschwungen sind. Dieses herrliche Denkmal heimischer Kunst ist im Innern durch den Stadtbaurath Langerhans wiederhergestellt und nach dieser Erneuerung des alterthümlichen Glanzes 1819 neu eingeweiht worden. Von den in der Kirche befindlichen zahlreichen Denkmälern ist besonders das von Honthorst auf Zinn gemalte lebensgrosse Bildniss jenes Marschalls v. Sparre zu nennen, der 1661 die Kirche dadurch vom Untergang rettete, dass er den brennenden Thurm durch Geschütz abrasirte. Die Nikolaikirche, der Gründung nach Berlins ältestes Gotteshaus, war schon 1223 renovirt und erweitert worden, doch ward dieser erste Bau mit seinen Zusätzen durch die grosse Feuersbrunst im J. 1380 fast gänzlich zerstört, und der Neubau gedieh erst 1487 zur Vollendung, bis auf die hohe Spitze des Thurms, welche erst 1514 durch Meister Peter Ottner, auch Mühlenmeister in Berlin, aufgesetzt wurde. 1539 ward die Nikolaikirche, nach Wegreissung mancher fortan nicht mehr passenden Einzelheit im Innern, sammt den übrigen alten Kirchen Berlins dem evangelischen Cultus geweiht. Der Thurm ist, nachdem der Blitz ihn beschädigt, 1551 wieder erneuert worden; neu gedeckt ward seine hohe Spitze abermals im J. 1734. Nach dem niedern Aufbau zur Linken der obern Vorderwand zu schliessen, hat die Kirche wohl einst zwei Thürme gehabt, die nach unten zu nur etwas schmaler zuliefen als der jetzige. Der breite Unterbau des Thurmes besteht von allen Seiten bis ganz hoch hinauf einzig aus behauenem Granit, dessen treffliche Bearbeitung in den scharfen Ecken und geraden Flächen wiederum sein grosses Alter bekundet; auch erkennt man in dem oben bald mehr oder minder hoch anfangenden Ziegelbau, sowie in einer niedriger ablaufenden Granitmauer am vordern Vorsprunge der Mittagseite, deutlich die Ruine eines frühern, wahrscheinlich des frühesten Aufbaues, so dass dies Mauerwerk, mit der niedern Spitzbogenthür, und mit seinen schmalen, oben gerundeten Fensterchen, jetzt wohl für das älteste in der ganzen Stadt gelten dürfte. Das Einerlei der hohen, schlecht mit Kalk beworfnen Vorderwand wird nach oben hin nur durch drei, in graden Linien darüber hinlaufende schmale Absätze sowie durch etliche zirkelrunde Fenster einigermassen unterbrochen. Der südliche Vorbau dicht neben dem Thurm hat einen höchst zierlichen Giebel von Ziegelsteinen, woraus denn die ganze übrige Kirche, sammt den beiden mehr hinterwärts gleich Strebepfeilern bis zum Dach hinauflaufenden Treppenthürmen, durchweg erbaut ist; selbst die zierlichen Hohlleisten über dem ganz niedrigen, hin und wieder noch aus altem Granit bestehenden Fusse

der Hauptmauern sind zum Theil von eigens dazu geformten Backsteinen. Daraus bestehen auch die in sehr schmalen Linien rund hinauflaufenden Pfosten der 25 hoch im Spitzbogen gewölbten Fenster des ganzen Gebäudes, die sonderbar genug an der Nordseite des Schiffes eine ungleiche Breite haben, indess sie an der Südseite völlig übereinstimmen. Das Kircheninnere ist, ohne die sehr geräumige Vorhalle, 171 Fuss lang, 73 F. breit und 49 F. hoch. Achtzehn freistehende mächtige Pfeiler tragen zusammen das in hohen Spitzbögen sich kreuzende Gewölbe des Hauptschiffs und der beiden fast ebenso hohen Seitenschiffe. Den hohen Chor (wo die in beträchtlicher Höhe dicht an der Wand hinlaufende schmale Gallerie, der sogen. Mönchsgang, noch besonders bemerkenswerth ist) schliessen wieder sieben Seiten eines Vierzehnecks. Gegen die vorher besprochnen Kirchen betrachtet, haben die gesammten architekton. Formen der Nikolaik. einen etwas schwerfälligern Charakter. Mit letztrer K. schliesst die kleine Reihe altvaterländischer Denkmale, welche das heutige Berlin noch aufweist.

Berlin stellt sich als eine Stadt von wesentlich moderner Physiognomie heraus. Sie ist ein Emporkömmling von spätem Datum und Königsstadt erst seit Beginn des 18. Jahrh. Die Baumeister, welche unter des grossen Kurfürsten Nachfolger Friedrich die Residenz zu einem prangenden Königssitz machen sollten, waren: Nering, Grünberg, de Bodt, Schlüter und Eosander von Göthe. Unter diesen ist es nur der geniale Bildner und Baumeister Andreas Schlüter (geb. 1662 zu Hamburg, gest. 1714 in Russland), dessen Wirken in Berlin von wahrhafter Kunstbedeutung gewesen. Derselbe kam im J. 1694 nach Berlin, wo er mit einem Jahrgehalt von 1200 Thalern zum Hofbildhauer und ein Jahr später zu einem der Direktoren der im Werden begriffnen Malerakademie ernannt ward. 1699 ward er Direktor des Schlossbaues und nahm sofort das schwierige Unternehmen rüstig in Angriff. Um in diesem Bau den Geist des ausserordentlichen Künstlers ganz zu erkennen, ist zunächst zu erwägen, dass er kein neues Gebäude aufführte, sondern grösstentheils die Mauern des von Kaspar Theiss nach 1538 erbauten Schlosses benutzen musste, wodurch natürlich manches ihm als modernem Architekten Fremdartige, wie der runde Erker nach der langen Brücke zu, zum Vorschein kam; dann ist der vortreffliche ursprüngliche Plan zu betrachten (der perspektivische Aufriss des Schlosses nach Schlüters erster Idee existirt in Stichen von J. A. Kraus und P. Schenk), den er entwarf, um die so ungleichartigen, ohne Ordnung und Symmetrie zusammengestellten Massen des alten Schlosses zu einem grossartigen Ganzen zu verbinden. Unbequeme und widerwärtige Umstände waren es, unter welchen endlich (nach mehrfacher, auf höchsten Befehl vorgenommener, gänzlicher Aenderung des stets vorher gebilligten Planes) der Bau grösstentheils so wie er jetzt steht ausgeführt wurde. Von Schlüter ward die ganze nach dem Lustgarten hin gelegne Seite, bis zu dem näher an der Brücke vorspringenden Theile, fast durchweg neu erbaut; ferner ist von demselben die gesammte Fronte am Schlossplatz; endlich gehört diesem Meister die Anlage des gesammten an der Wendeltreppe gelegnen inneren Schlosshofes mit seinen übereinander stehenden Säulen- und Bogengängen, die nach dem ursprünglichen Plan um den ganzen Hof laufen sollten, und mit seinen drei wahrhaft königlichen Portalen, deren jedes wiederum Prachttreppen aufweist, die, bei gänzlicher Verschiedenheit ihrer grossartigen Anlage, für sich allein schon hinreichen, um den bewundernswerthen Ideenreichthum des seltnen Meisters zu bekunden. Am majestätischen Hauptportal erblickt man freilich arge Verkröpfungen; hie und da findet man eine höchst störende Anhäufung kleiner Zierrathen, und dann tadelt man die gebrochnen und überdies eine unstatthafte Form zeigenden Fensterverdachungen, die offnen Frontons wie noch manche andre Constructionen, Licenzen und Ungleichheiten; aber Niemand ist wohl so kurzsichtig, über die einzelnen Mängel dieser Schlossarchitektur die erhabene Pracht des Ganzen zu übersehn. Der riesige Bau drückt seine grossartige Bestimmung deutlich aus; der preussische Königsaar lagert zwischen Lorbeergewinden und andern bedeutsamen Symbolen sich in Schaaren (gleichsam den zahlreichen Stamm kommender Herrschergeschlechter verkündend) ringsum auf dem Hauptgesims, und scheint mit dem weit ausgebreiteten Fittig das stolze Dach des neu entstandnen Königshauses zu tragen. Die von Schlüter ringsum auf dem Dache aufgestellten Vasen und Figuren, welche mit dem übrigen Prachtbau in inniger Harmonie standen, sind nun verschwunden. Ein zweites bemerkenswerthes Gebäude Schlüters ist das Giesshaus. Hier hat der Meister an der wegen ihrer versteckten Lage wenig bemerkten Hauptfaçade so stark hervortretende Fensterverdachungen und so wunderlich abgesetzte Kragsteine angebracht, dass sie wohl nirgend zum Zweitenmal in solcher Gestalt wiedergefunden werden. Im Streben nach einem der Bestimmung des Gebäudes entsprechenden, gleichsam absichtlich schwerfälligen Ausdruck, hat der Künstler hier offenbar die Form verfehlt. Die Freimaurerloge „Royale-York“ in der Dorotheenstrasse ist ein andres Werk

Schlüters; 1712 erbaut, war es ursprünglich nur ein Gartenhaus des Oberhofmeisters von Kamecke. Fallen daran die wellenförmig geschwungene Form des Hauptgebäudes und nicht minder die gypsernen Gardinen ausserhalb über den Fenstern unangenehm auf, so ist freilich die Zeit des allgemeinen Ungeschmacks zu bedenken, in welche Schlüter fiel und in der sich derselbe von den herrschenden Kunstgötzen Bernini und Borromini nicht loszusagen vermochte. Dagegen wird man wohlgefälliger angesprochen durch ein viertes Bauwerk Schlüters, nämlich durch das an der langen Brücke gelegne frühere Postgebäude, in den Jahren 1701—3 für den damaligen ersten Minister Grafen v. Wartenberg erbaut. Ein andres höchst eigenthümlich aufgeführtes Gebäude unsers Meisters ist das in der Wallstrasse Nr. 72 gelegne hohe Haus mit dem schmalen Risalit und mit seinen übereinander stehenden dorischen, ionischen und korinthischen Pilastern; das 4. Geschoss und das ganze Dach dieses 1705 erbauten, damals zu astronom. Beobachtungen bestimmten Gebäudes sind jetzt verändert. (Vergl. das bei J. Wolf in Augsburg erschienene Blatt in Folio, das den Aufriss der Stirnwand sammt dem Grundriss des Gebäudes enthält.) Die bei weitem grossartigste von allen Ideen Schlüters war die unausgeführt gebliebne Umgestaltung des Schlossplatzes. Etwa an der Stelle der heutigen Stechbahn sollte ein neuer majestätischer Dom, mit einer grossen und vier kleinen Kuppeln geschmückt, sich erheben; Säulengänge sollten denselben mit dem kön. Schloss verbinden und die übrigen Theile des Domplatzes mit prächtigen Gebäuden gleichförmig verziert werden. Ein kleineres, der Baukunst und Bildnerei gleichmässig zugehörendes Werk Schlüters ist die 1703 zum Theil auf eigene Kosten aufgeführte Marmorkanzel in der Marienkirche. Architektonisch will dieses Werk wenig befriedigen; bemerkenswerth bleibt, dass Schlüter dieser Kanzel wegen einen ganzen Pfeiler 16 F. über dem Boden völlig abschnitt, ihn wahrscheinlich durch eine Art von Sprengwerk stützend, und dass er vier Säulen von Sandstein darunter setzte, zwischen welchen der Aufgang angebracht ist und die nun sowohl den Pfeiler und das darauf ruhende Gewölbe, als auch die Last der ganzen frei hängenden Kanzel tragen. In plastischer Hinsicht erscheint dies nicht eben beste Geschmackswerk sehr reich componirt; zwei Engel stehen getrennt zu Seiten der vielfach verzierten Kanzel und scheinen dieselbe mittels eines wellenförmig sich aufschwingenden Bandes zu tragen; den Schalldeckel bestrahlt eine Sonne, die hinter einem Gewölk, auf welchem Engel schweben, hervorbricht. Das Ganze ist stark Roccoco, doch die Ausführung in manchen Details ungemein zart und vollendet. — Unter den Bildwerken Schlüters ist sein Meisterwerk die Statue des grossen Kurfürsten auf der langen Brücke; dieses Denkmal ist nicht nur Schlüters höchstes Werk, sondern wahrscheinlich auch die grösste Kunstschöpfung jenes Zeitalters überhaupt. (Vergl. Dr. Carl Seidel: Die schönen Künste in Berlin 1826. S. 12.) Die zweite Stelle unter Schlüters Skulpturen verdienen unstreitig wegen ihrer vortrefflichen Ausführung die Larven sterbender Krieger am Zeughause. Man bewundert den poetischen Sinn des hohen Meisters, der diesen Prachtbau äusserlich mit allen Trofäen des Sieges so reich und prächtig ausschmückte, um im Innern des einsamen Hofes den Betrachter durch diese fast ächzenden Larven zu gemahnen, dass er wandle in einem Hause des Todes. Das Relief überm Hauptportal, der auf Trofäen ruhende Kriegsgott von gefesselten Sklaven umgeben, ist ebenfalls von Schlüters Erfindung. Das Schloss enthält eine grosse Anzahl von Bildwerken, die Schlüter entweder selbst ausgeführt oder doch angegeben hat; der grosse Saal der Gemäldegallerie daselbst enthält zwei Reliefs, die zu Schlüters vorzüglichsten Werken gehören; das eine stellt Friedrich I. auf dem Throne dar, das andre schildert die Krönung dieses Königs. Gross ist auch im Schlosse die Zahl seiner kleinern Gebilde, namentlich der zum Theil sehr schönen Ornamente, wie z. B. im Saale der Bildergallerie die reichen Stuccaturen des Plafonds. — Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts erstand wieder in Berlin ein Künstler ersten Ranges, Hans Georg Wencesl. Freih. von Knobelsdorf, der Architekt Friedrichs des Grossen. Sein Meisterwerk war das 1741 erbaute, 1843 abgebrannte Opernhaus, ein Oblongum von 261 Fuss Länge und 103 Fuss Breite. An der Hauptfaçade befand sich eine Doppeltreppe, die zu einer Säulenhalle von 6 korinthischen Säulen führte, die ein Giebeldach bildete, worauf die Statuen des Apoll, der Melpomene und der Thalia standen. Im Giebelfeld las man die Inschrift: *Fridericus Rex Apollini et Musis.* In der Säulenhalle selbst standen die 4 Statuen des Aristophanes, Sophokles, Menander und Euripides. Unter diesem Säulendache war der Haupteingang. Die Tiefe der Bühne bis an die Lampen betrug 88 F., und das Haus, das vier Reihen Logen, ein Parkett und ein Parterre enthielt, fasste gegen dritthalbtausend Zuschauer. Dem Proscenium genüber war die grosse kön. Loge, ein runder Säulentempel, der durch den ersten und zweiten Rang hindurchging. Durch eine Maschinerie in den Souterrains konnten Par-

kett und Parterre mit der Bühne in gleiche Höhe gebracht werden, und es entstand ein 4000 Menschen fassender Saal, der zu Redouten und andern Festlichkeiten benutzt wurde. Ausserdem war ein schöner Concertsaal vorhanden. (Ueber den Wiederaufbau des Opernhauses und dessen jetzige Einrichtung vergl. den Art. Langhans.) Nächst Knobelsdorf ist der Holländer Johann Boumann zu nennen, der in seinem Amt als Baudirektor zu Berlin so überaus thätig war, dass, wie Wiebeking sagt, fast kein Architekt je so viel gebaut hat als er. Seine vornehmsten Werke sind: die 1750 erbaute (im Aeussern und Innern jetzt völlig veränderte) Domkirche, der 1754 entstandne Palast des Prinzen Heinrich (jetzt Universitätsgebäude) und die 1773 vollendete, durch ihre künstliche Construktion ausgezeichnete, hohe mächtige Kuppel der kathol. St. Hedwigskirche. Sein Sohn G. Fr. Boumann baute die Bibliothek, deren wunderliche äussere Gestalt der grosse Fritz bestimmte, indem er die für ein Eingangsgebäude zur kais. Burg in Wien entworfene Zeichnung Fischers von Ehrenbach mit einigen Abänderungen ausführen liess. Von Karl von Gontard, einem Baireuther, ist der Entwurf zur Königsbrücke und der daran stossenden grossen Kolonnade, sowie zur Kolonnade der Spittelbrücke; auch machte er zu den beiden prachtvollen, 225 F. hohen Thürmen auf dem Gensdarmenmarkt, nach des Königs Ideen und Angaben, die Risse, und leitete auch den Bau bis 1781, wo der schon ziemlich hoch aufgeführte deutsche Thurm einstürzte, worauf Georg Christian Unger diese Prachtwerke vollendete. Die beiden Kolossalfiguren oben, die triumfirende Religion und die siegende Tugend, wurden nach Kambly's Angabe vom Potsdamer Klempnermeister Köhler in Kupfer getrieben und vergoldet, die übrigen Skulpturen und Ornamente sind meist von Rode's und Chodowiecki's Erfindung und von Sartori und Föhr ausgeführt. Trotz des vielfach bemerklich werdenden französ. Geschmacks erscheinen diese Thürme doch als interessante Originale, in welchen sich gleichsam die antiken Tempelformen mit den christlichen gen Himmel aufstrebenden Thürmen auf eigenthümliche Weise verbinden. Neuerdings sind diese Thürme restaurirt und im Innern mit einer durchbrochnen gusseisernen Treppe versehn worden. — Von Karl Gotthard Langhans (geb. 1732 zu Landshut in Schlesien, gest. 1808 zu Berlin) ist das wichtigste Werk der Prachtbau des Brandenburger Thors, eine sehr freie Nachahmung der Propyläen des Mnesikles zu Athen. Zu den Hauptzierden Berlins zählend, ist dieses Thor zugleich ein geschichtlicher Erinnrungspunkt für Preussen; Schadow's geraubte und wieder eroberte Victoria darauf wird mit ihrem lorbeerumwundnen eisernen Kreuz in der Hand noch späten Geschlechtern von den Helden des grossen Freiheitskampfes erzählen. Die dorischen Profile dieses attischen Baues sind im Einzelnen nicht durchweg tadellos; der ganze obere Theil des Thors erscheint etwas schwerfällig und die Seitenflügel wären etwas höher zu wünschen; immer aber bleibt dieses Thor ein würdevoller Eingang zur Metropole norddeutscher Intelligenz. Die von Genz aufgeführte neue Münze ist bemerkenswerth wegen der Kapitäler der altdorischen Säulen, die bereits genau nach antikem Muster gearbeitet sind; die gesammte Anordnung (worin übrigens manches Eigenthümliche, z. B. in der Anlage der Fenster, durch den besondern Zweck des Gebäudes bedingt wird) zeigt in mehrer Hinsicht eine fortschreitende Kenntniss des klassischen Alterthums. Besonders bemerkenswerth ist hier noch Schadow's rings herumlaufendes Relief, das 116 Fuss lang, 5 F. 9 Z. breit, gleich des Phidias bekanntem Friese im Parthenon, ein sinnvolles Ganze bildet. Man erblickt zunächst die Gewinnung der Metalle, dann das Verarbeiten, besonders aber das Münzen derselben, und endlich die Anwendung des Geldes, sofern dadurch die schönen Künste, namentlich die Baukunst, hervorgerufen werden. — Mit Karl Friedrich Schinkel (geb. 1781 zu Ruppin, gest. 1841 in Berlin) beginnt die neue glorreiche Epoche der Baukunst, von welcher die in Styl und Geschmack reinsten Bauten, welche heute Berlin aufweist, reichen Beweis liefern. Als das unter den Schinkelschen Werken am meisten eine unmittelbare Anwendung griechischer Formen enthaltende Gebäude ist das Potsdamer Thor zu nennen, kein eigentliches Thor, sondern eine Barrière, ein gusseisernes Gitter, wo auf der Stadtseite der Raum durch zwei gleiche Gebäude eingeschlossen wird; das eine davon ist die Wache, das gegenüberliegende das Zollhaus. Das Bedürfniss verlangte nur ein Stockwerk und für beide Zwecke war eine davor liegende Säulenhalle höchst angemessen. Der gewählte Styl ist der dorische, namentlich dem Begriff und Wesen einer Wache trefflich entsprechend. Ein ähnliches Werk ist die Königswache, auch dorischen Styls, aber schon eine freiere Auffassung und innerliche Verarbeitung griechischer Elemente zeigend. Der Grundriss ist ein ziemlich quadratisches Viereck, mit einem kleinen Hof im Innern; an den Ecken springen die Pfeiler ein wenig vor, was dem Ganzen einen kastellartigen Charakter gibt, der noch dadurch erhöht wird, dass die Fenster an den

Seiten liegen. Das Gebäude ist von Backsteinen aufgeführt, und zwar von Klinkern, ohne Anwurf; die Eckpfeiler jedoch und die ganze Vorderfaçade mit der doppelten dorischen Säulenstellung und das eigenthümliche, stark profilirte Kranzgesims sind von Sandstein. Die Säulen erscheinen in jener stolzen männlichen Schönheit, welche dem dor. Styl so eigen ist; dies gilt auch von allen Hauptverhältnissen; nur im Fries ist Schinkel ein wenig vom Classicismus abgewichen und hat sich mehr einer freiern Dekoration zugewandt, indem er denselben, statt mit Triglyphen, mit schwebenden Viktorien verzierte, deren Proportion nur an diesem Architekturtheil vielleicht etwas zu klein ausfallen musste. (Zu beiden Seiten der Königswache stehen die schönen Marmorstatuen der Feldherren Scharnhorst und Bülow, Meisterwerke von Christian Rauch; vergl. die bes. Art.) Ein Gebäude von viel grösserem Maasstab und in architekton. Hinsicht von ungleich grössrer Bedeutung ist das Schauspielhaus. Schinkel kündigte sich hier zuerst als einen Architekten von reicher Erfindung, grosser Eigenthümlichkeit und seltner Bedeutung an. Dieses Gebäude, inmitten der beiden Kirchen auf dem Gensdarmenmarkte, dem grössten Platze der Friedrichsstadt und Berlins überhaupt, bildet im Grundriss ein Kreuz mit einem kürzeren Arme; es hat nämlich eine Hauptlängenerstreckung, die in der Mitte durch ein zweites Gebäude zugleich durchschnitten und überbaut wird; in der Vorderansicht, dem Platz zugekehrt, läuft dies Mittelgebäude in gleicher Höhe mit dem niedrigern Längengebäude in ein vortretendes Portal aus mit doppelter ionischer Säulenstellung. Besonders sinnreich hat Sch. diese beiden sich kreuzenden Baue zu verbinden gewusst, indem er in der Höhe des Längengebäudes und also auch des Hauptportals die entstehenden Ecken in der Fronte des vorspringenden Hochbaues seitwärts mit rechteckigen Anbauen ausfüllte, wodurch er einen vortrefflichen Uebergang und eine wirkungsvolle Verstärkung des Hauptportals im Sinne der Längenrichtung gewann. Der reiche Bau erhebt sich auf hohem Sockel; eine breite Freitreppe führt zum Hauptportal hinan; unter demselben fort ist die Einfahrt für Wagen. Dadurch, dass das Gebäude sich selbst überbaut und die Giebel mit ihren Dächern sich kreuzen, wird es reich und kühn, und ordnet sich in Haupt- und Nebenmassen, welche die Aufgabe auf einfachste Weise erfüllen. Auf den niedern Seitenflügeln liegt ein Prachtsaal bescheidenen Maasstabes für Concerte und ein geräumiger Saal für Theaterproben; das Hauptgebäude enthält die Bühne und die Theatersitze, und über den letztern ist hinreichender Raum für die Geschäfte des Dekorationsmalers. Den hohen Raum über der Bühne hat Sch. besonders benutzt. Es ist nämlich ausser dem gewöhnlichen Vorhange, dessen man sich in den Zwischenakten bedient, noch ein andrer, der sich in seiner ganzen Höhe ins obere Geschoss hinaufschiebt; er ist trefflich mit vergoldeten Reliefornamenten geschmückt und wird zu Anfang und Ende des Spiels gesehn. Der Säulenstellung von 6 ionischen Säulen, die das grosse Portal der Hauptseite über der Freitreppe bilden, entspricht für die übrigen Gebäudetheile eine Pilasterstellung, die durch zwei Etagen geht und besonders an den Ecken starke Eckpfeiler bildet. Innerhalb dieser Pilaster sind die beiden Etagen durch einen Architrav getrennt, und eine zweite, ziemlich enge Pilasterstellung ist jeder dieser Etagen gegeben; dieselbe findet sich auch im Oberbau des höhern Quergebäudes wieder. So ging freilich die Wandfläche fast ganz verloren, aber es ward dadurch möglich, die Symmetrie der Fenster im Aeussern herzustellen, was bei der sehr verschiednen Bestimmung der einzelnen Gebäudetheile grosse Schwierigkeit hatte. Durch die zweite enge Pilasterstellung innerhalb der Etagen hob Sch. den Gegensatz zwischen Wand und Fenster ganz auf, um die Zwischenräume zwischen den Pilastern entweder sämmtlich für die Fenster zu nehmen, oder abwechselnd oder sie auch ganz mit Wand auszufüllen. Darum gab er auch den Fensterrahmen und den Stäben zwischen den Scheiben eine dunkle Farbe; so wirken die Fenster als ruhige Masse und blosse Oeffnung. In der Vorderansicht sind alle Zwischenräume zwischen den kleinen Pilastern zu Fenstern verwendet, was dieser Seite einen allzu durchbrochnen Charakter gibt und zumal den Säulen schädlich wird, indem nun diese, statt der geschmücktere Theil zu sein, eher als der ruhigere erscheinen. Ein starkes Kranzgesims und überhaupt entschiedene Profilirungen bringen das reiche Ganze wirksam in Einklang; treffliche Bildwerke in den beiden vordern Giebelfeldern und auf denen der beiden Flügel, endlich Statuen auf diesen letztern als Akroterien und auf denen des Oberbaues, vorn in der Mitte ein Apoll mit Greifen, hinten ein Pegasus, und auf den vier Ecken Vasen, sämmtlich in Kupfer getrieben, machen den edeln Schmuck aus. Die Wangen der dem Schauspielhause hauptsächlich sein stattliches Ansehn verleihenden Freitreppe erwarten ihre Bildwerke, Bacchantinnen mit Panthern, noch von der Hand Friedrich Tieck's. Bei dem durch kunstreiche Verbindung und durch den edlen Charakter des durchweg in griechischem Geist angeordneten Ornaments höchst ausgezeichneten Innern

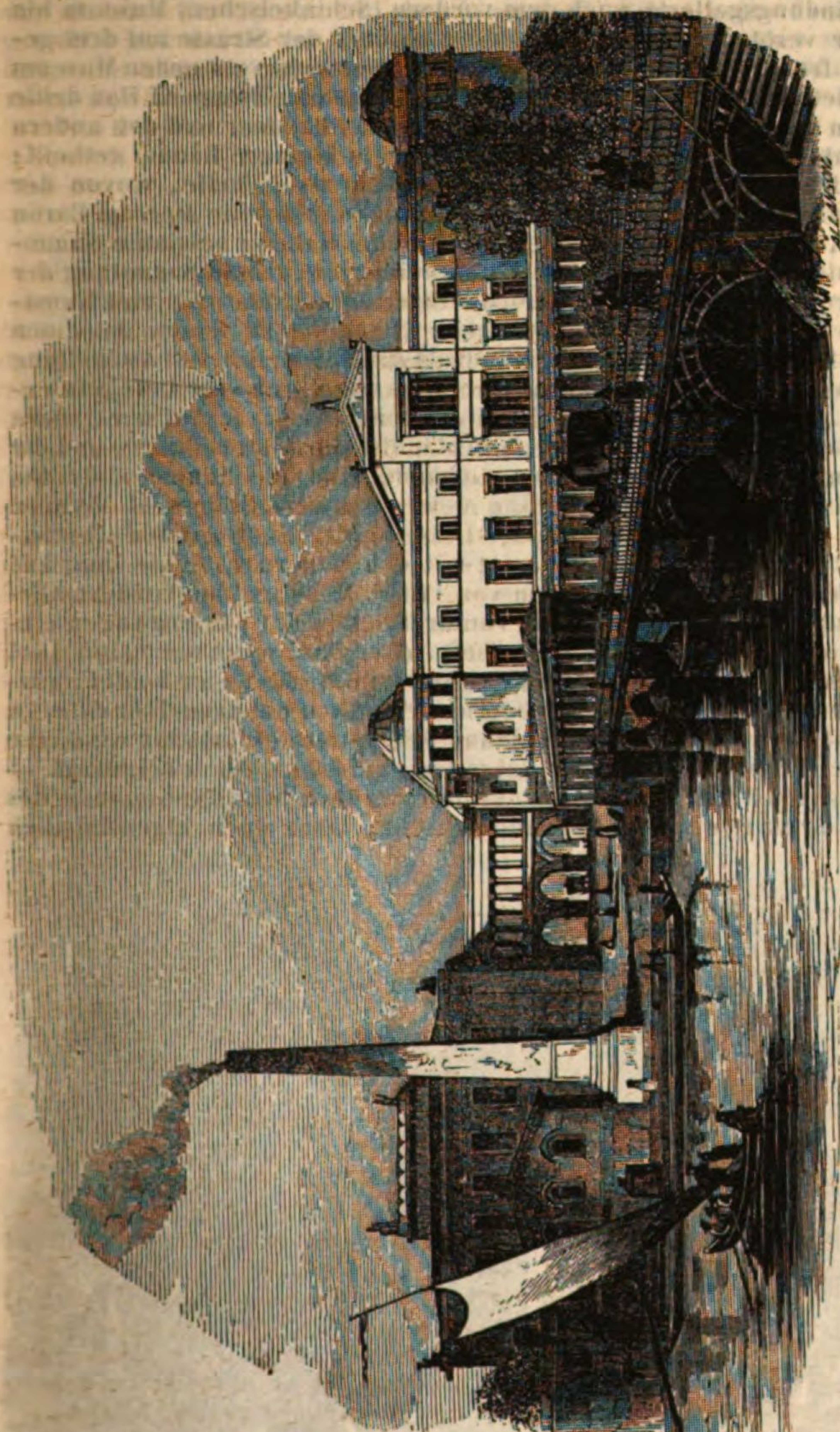
des Gebäudes hat Sch. zwar die Hilfe vieler talentvollen Maler beansprucht, dennoch bleibt die Disposition und die allgemeine Erfindung sein Werk. Als prachtvolles Festlokal für Concerte und Bälle ist der sogen. Concertsaal bemerkenswerth wegen der glücklichen Verhältnisse, der geistreichen Verbindung und der herrlichen Dekoration; er ist von einer Gallerie umgeben, die im Aeussern der doppelten Etage entspricht; diese Gall. erweitert sich zu den Speiselokalen, während unter denselben sich ein Vorsaal bildet, der die immer noch ansehnliche halbe Höhe des Hauptsaals hat und den Eintritt in selben trefflich vorbereitet. Erbaut ward das Schauspielhaus in den J. 1818—21; es hat 245 F. Länge bei 212 Breite und 102 Höhe. — Das Museum, Schinkels berühmtestes Bauwerk (über welches wir in dem den Künstler betreffenden Art. ausführlich berichten), bildet ein Viereck von 276¼ F. Länge und 170½ Breite. Schinkel entschied sich hier für eine mächtige Säulenhalle ionischer Ordnung über einem angemessenen Unterbau, so dass eine nur noch breitere Freitreppe als beim Schauspielhause zur Säulenhalle hinanführt. Die Säulenstellung schloss er auf beiden Seiten durch starke Anten ab; die Wand der Halle wollte er, um sie noch höher zu schmücken, zu einer Pökile machen, d. h. sie mit Gemälden zieren, welche er fast gleichzeitig mit dem Bau im J. 1828 entwarf. (Die von ihm auf bewundernswerthe Weise in Farben ausgeführten Skizzen wurden 1842 von Herrmann aus München in Fresko auszuführen begonnen; nach diesem, leider dem Werke untreu gewordenen Künstler, hat Cornelius die Ausführung unter seine Leitung genommen.) Im Unterbau des Museums befinden sich Räume für die Verwaltung und für die Aufstellung der Vasensammlung, der Bronzen, der geschnittenen Steine etc. Diese Räume sind von geringer Höhe, flach gewölbt, auf Säulen hetrurischer Art ruhend. Von den beiden Hauptgeschossen ist das untre für die Werke der Skulptur, das obere für die Gemälde bestimmt. Man tritt über die Freitreppe durch die Halle und die geräumigen Eingangswege plötzlich in eine Rotunda, welche immitten der zwei kleinen, den Nebenlokalitäten Licht gebenden Höfe gelegen, nicht nur beide Geschosse des Baues einnimmt, sondern mit ihrer Kuppel sich noch bedeutend über denselben erhebt. Die Rotunda ist mit korinthischen Säulen umgeben, wo man den Giallo antico in Stuck nachzubilden gesucht hat; die Säulen tragen eine Gallerie, die im Obergeschoss den Zugang zu den Sälen für die Gemäldesammlung bildet. Die Kuppel, ihr Licht von oben empfangend, ist roth in Roth mit Kassetten bemalt, die, je grösser sie nach unten hin werden, immer ausführlichere Figurendarstellungen enthalten; dieser farbige Schmuck verbreitet einen warmen Schein über die unten zwischen den Säulen aufgestellten Bildwerke. Auf der quadratischen Einfassung der Kuppel stehen die Pferdebändiger Castor und Pollux, modellirt von Friedrich Tieck. Auf einer Wange der mächtigen Freitreppe ist die kolossale Bronzegruppe der Amazone zu Ross mit dem Tiger aufgestellt, — ein mit Ausnahme des schwerfällig an der Pferdebrust hängenden Tigers im schönsten antiken Geiste geschaffnes Werk von Prof. Kiss. — Die Antiken, welche das Museum aufweist, stammen aus den Samml. des Kardinals Fürsten Polignac und der Herzogin von Sermoneta, aus der Villa Negroni, aus Brescia etc. Ausgezeichnet sind: die 4 F. 4 Z. hohe Bronzestatue des „anbetenden Knaben,“ aus der besten Zeit der hellenischen Kunst; die schöne Meleagerstatue (ergänzt von Emil Wolff), eine weit vorzüglichere Arbeit als der Meleager im Vatican; mehre Musen griechischen Styls; eine Niobide von 5 F. 10 Z. Höhe; zwei Faune mit Flöten, in nachsinnend ruhender Stellung; ein kolossaler sitzender Trajan; der stehende Amor mit Astragalen; zwei 7 F. hohe Aeskulape; ein kolossaler Apollo Lydius; ein sehr schöner kleiner lydischer Apoll aus Marmor; eine kolossale Ceres (Demeter); Zeus mit dem Adler zu Füssen; der Dornauszieher; ein bogenspannender Amor; zwei Niken oder Siegesgöttinnen, aus der vorphidiassischen Kunstzeit; ein 8 F. 2 Z. hoher Antinous mit Füllhorn und Schlange; der Apollo Musagetes; die Gruppe des Satyrs mit dem Hermaphroditen; ein stehender Hermaphrodit; zwei Venus; die etwa 4 F. hohe Viktoria aus Brescia, von vergoldeter Bronze und der Inschrift nach aus der Zeit des Marc Aurel stammend; viele Büsten und Hermen. Unter den Basreliefs sind merkwürdig: ein schönes bacchisches Fest, und die Nike, dem Kithariden Apollo die Schale füllend (im Tempelstyl, 3 F. lang und 2½ F. hoch). Die reiche Gemäldegallerie, die an Dr. G. F. Waagen einen vortrefflichen Direktor hat, ist nach einem entschieden historischen Plane geordnet, was ihr für die Kunstwissenschaft so grosse Bedeutung gibt. Die Ordnung ist nach den bekannten Schulen, ja selbst nach den sonst wenig beachteten Unterabtheilungen (der Ferraresen etc.) und nach der Zeitfolge, und zwar so, dass bei den Meistern nach dem 16. Jahrh., als die Individualitäten sich immer mehr verflachten, blos letzteres Motiv das leitende blieb. (Jetzt sind alle Bilder der italienischen Schulen, welche einer und derselben Epoche angehören, zusammengehalten, so dass die Gemälde der

venezianischen, lombardischen, toskanischen und bolognesischen Schule, welche die Gallerie aus dem 15. Jahrh. als der Bildungsepoche, aus der 1. Hälfte des 16. Jahrh. als der Epoche der höchsten Blüte, aus der 2. Hälfte desselben Jahrh. als der Epoche der Abnahme, endlich aus dem 17. Jahrh. als der Epoche der Nachblüte und des Verfalles besitzt, vier grosse Massen bilden, welchen die wenigen vorhandnen Bilder aus der genueser und neapolitanischen Schule an den gehörigen Stellen eingereiht worden sind. So verliert zwar der mehrseitig gebildete Kunstfreund den Vortheil, jede Schule von ihren älteren Formen bis zu ihrer höchsten Entwicklung in unmittelbarem Zusammenhang zu überblicken; dafür gewährt aber die neue Anordnung eine bequeme Vergleichung der gleichzeitigen Formen der verschiedenen Schulen, und der bei der ursprünglichen Anordnung der Gall. befolgte Grundgedanke, die verschiedenen Schulen nach der unter ihnen bestehenden Verwandtschaft folgen zu lassen, kommt jetzt erst auf eine ungleich feinere und harmonischere Art zur Geltung.) Die Werke der Meister der die religiösen Aufgaben mit besonderer Gefühlsinnigkeit behandelnden umbrischen Schule, eines Perugino, Pinturicchio, Giov. Santi, so wie die Bilder aus der frühen Zeit des Raffael, welche noch das Gepräge jener Schule tragen, sind in einem abgesonderten Raume zusammengestellt. Den Mittelpunkt dieses Kabinets bildet Raffaels berühmte Anbetung der Könige, welche (aus dem Hause Ancajani stammend) in einem nach Oberbaurath Stüler's Zeichnung von Jakob Alberty meisterhaft in Eichenholz geschnittnen Prachtrahmen im Geschmack des Cinquecento oder der sogen. Renaissance aufgestellt worden ist. Aus der venezianischen Schule besitzt die Gall. Stücke von Ant. und Bart. Vivarini, von Antonello da Messina, Giov. Bellini, Andrea Mantegna, Vinc. Catena, Franc. Morone, Bart. Montagna, Cima da Conegliano, Palma vecchio, V. Carpaccio, Giorgione, Pordenone, Tizian, Bassano, Moretto, Romanino, G. B. Moroni, Bordone, Tintoretto, Veronese etc. Die lombardische Schule wird vertreten von Bern. Luini, Boltraffio, Lor. Lotto, Gaud. Ferrari, Borgognone, Bramantino, Correggio etc. Die toskanische Schule repräsentiren hier: Giotto, A. und T. Gaddi, Spinello Aretino, Taddeo und Domenico di Bartolo, Fiesole, Fra Filippo Lippi, Filippino, Botticelli, Fra Bartolommeo, Raffaellin del Garbo, Signorelli, Pesellino, Pier de Cosimo, Baldovinetti, Ghirlandajo, B. Peruzzi, Lor. di Credi etc. Die toskanisch-römische Schule: Dosso Dossi, Ingegno, Seb. del Piombo, Pontormo, A. del Sarto, Sodoma, Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio, Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, Sassoferrato etc. Die bolognesische Schule: Francia, Timoteo della Vite, die Carracci, G. Reni, Domenichino, Guercino, Lanfranco etc. Neapolitanische Schule: Ribera (Spagnoletto), Salvator Rosa etc. Spanische Schule: Murillo, Luis de Morales (el Devino) etc. Niederländische Schule: Hubert und Jan v. Eyck, Hans Memling, Roger van der Weyde, Jeronymus Bosch, Quintin Messys, Hugo van der Goes, Mabuse, Bernard van Orley, Bles (Civetta), Frans Floris, Patenier, Lucidel, Breughel, P. Bril, Rubens, Fr. Hals, Gerritz Cuyp, Momper, Eckhout, Ant. van Dyck, Rembrandt, F. Bol, Fr. Mieris, Arthus van der Neer, Ostade, Alb. Cuyp, David de Heem, Ruysdael, Willem van de Velde d. J., Jan Weenix etc. Altdeutsche Schule: Wilhelm v. Köln, Jarenus, Hans Burgkmair, Albr. Dürer, Baldung-Grün, Hans v. Kulmbach, H. Holbein d. J., Barth. de Bruyn, Georg Pens, H. Aldegrever, die Kranachs etc. Von spätern Deutschen sind vorhanden: Barth. Spranger, Joh. Rottenhammer, G. Ph. Rugendas, Aug. Querfurt, Kupetzky, Balth. Denner, Alex. Thiele, Chr. Wilh. Ernst Dietrich, Mengs, Dan. Chodowiecki etc. — Zum Theil gleichzeitig mit dem Museum ward nach Schinkels Plane die Werdersche Kirche aufgeführt. Sie ist aus Backstein erbaut, gothischen Styls, sofern der Spitzbogen angewandt ist, sonst aber sehr eigenthümlich. Obwohl Schinkel der Construktion folgte, die den gothischen Styl bedingt, so entkleidete er sie doch alles reichen Ornaments, ja er machte das Unmögliche möglich, indem er, dem goth. Princip des Aufstrebens entgegen, die Horizontallinie geltend und vorwaltend zu machen suchte; daher das flache Dach, stumpfe Thürme und überhaupt starkes Vorspringen aller horizontalen Gliederungen des bei sehr geringer Breite im Verhältniss zur Länge nur in der vorwaltenden Höhe noch gothischen Eindruck erstrebenden Gebäudes. Im Aeussern zeigen sich die nur wenig vortretenden Strebepfeiler, wie man sie für das Gewölbe kaum zureichend halten möchte; aber diese Strebepfeiler sind eigentlich ins Innre verlegt: die den Gurtbögen entsprechenden Pfeiler, zwischen denen sich die Kreuzgewölbe spannen, tre-

ten vor; zwischen ihnen liegen die Emporen, und zur Verbindung der letztern sind sie mit Durchgängen durchbrochen, welche ebenso sinnreiche als gefällige Einrichtung das Auge gewissermassen für den Mangel der Seitenschiffe und des Kreuzschiffes entschädigt und jedenfalls dem Innern eine reichere Form und Gliederung gibt. Das Innere (über das nur akustischer Seits geklagt wird, da sich der Schall in den durch diese Construktion entstehenden Ecken verfängt) macht bei seiner Länge und Höhe einen überraschenden und sehr feierlichen Eindruck, an dem besonders die Altarnische mit ihren gemalten Fenstern grossen Antheil hat; auch der hohe Altar von reicher Construktion (mit dem Hauptbilde der Auferstehung und den vier Nebenbildern der Evangelisten, ersteres von Begas, letztere von W. Schadow) nimmt sich um so würdiger aus, als die dunkeln und ernsten Farben der Gemälde gegen das reiche Gold wirksam abstechen. Die Emporen sind von Holz construirt, im Spitzbogen, das Holz ohne Anstrich, in täuschender Art mit Figuren bemalt, die in den Lichtern das goldigbraune Eichenholz durchscheinen lassen. Auch die Kanzel und ihre sehr zierliche leichte Treppe sind aus Holz. Unter der Orgel befindet sich, dem Altar gegenüber, ein Bild von Wilh. Wach: Glaube, Liebe und Hoffnung. Hinsichtlich des Aeussern der Werderschen Kirche sind die kleinen, denen auf den Strebepfeilern völlig entsprechenden Thürmchen bemerkenswerth, womit Sch. auf den vier Ecken seine stumpfen Thürme zierte. Was die Ausführung des Baues in unübertünchtem Backstein betrifft, so sind die Steine ebenso sorgsam geformt und gebrannt, als zusammengefügt. Aus Feilners Werkstatt, dem die Töpferkunst in Berlin ihre hohe Ausbildung verdankt, gingen die Zierden des Hauptportals hervor, namentlich die zwischen den beiden Pforten in der Höhe aufgestellte, ganz in Thon gebrannte Kolossalstatue des heil. Michael, wozu der Entwurf von Ludwig Wichmann herrührt. An der äussern Seitenwand, unterhalb der Fenster, werden drei grosse Reliefs vom Bildhauer J. Gebhard angebracht, darstellend die Aufnahme der französischen, bei Aufhebung des Edikts von Nantes aus Frankreich vor den dortigen Verfolgungen geflüchteten Protestanten durch Friedr. Wilh. den grossen Kurfürsten; die Aufnahme der Salzburger Emigranten durch König Friedr. Wilh. I. und die Aufnahme der Zillerthaler durch König Friedr. Wilh. III. — Unweit der Werderschen K. unmittelbar am Hauptarm der Spree befindet sich das Prachtgebäude der neuen Bauschule, das Vollendetste, was Schinkel in der reinen Backsteinarchitektur geschaffen, offenbar auch das Vollendetste und Zierlichste, was gebaut worden, seit man überhaupt Backstein brennt und darin baut, d. h. seit den Zeiten der alten Aegypter und Babylonier. Das Gebäude steht von drei Seiten völlig frei; doch ist die Architektur auch auf der vierten, noch durch alte Baulichkeiten verdeckten Seite völlig ausgeführt. Der Grundriss bildet ein grosses Quadrat, in der Mitte mit einem Hof. In Rücksicht auf die günstige Lage in einem der belebtesten Stadttheile ward das untre Stockwerk (zumal es für die Hauptzwecke des Gebäudes füglich entbehrlich war) zu Verkaufslokalen bestimmt. Die Kaufhallen bedurften grosse Schaufenster, und dasselbe Bedürfniss ergab sich für die Säle der Anstalt, wo das Zeichnen den Hauptunterricht bildet. Daher das Uebergewicht der Fenster und die breiten, aber flachen Bogenspannungen für dieselben. Dem Seitendruck zu begegnen, bedurfte es an den Ecken stärkerer Pfeiler. Da das Gebäude in seiner quadratischen Anlage fast aller Gliederung entbehrt und überdies die Dächer nach innen abfallen, der Bau also im Aeussern auf allen Seiten horizontal abschliesst, so machte sich ein um so reicherer Schmuck nothwendig, wozu der gebrannte Thon und die bildnerischen Kräfte der Residenz vielfache Gelegenheit boten. Die ganze Construktion des Gebäudes spricht sich im Aeussern deutlich aus; die Bogen über den Fenstern zeigen sich in ihren natürlichen Fugen abstechend gegen die horizontalen Mauerschichten; sie entsprechen im Innern den flachen Gewölben. Abgeschlossen sind in solchem Bogen nur die Fenster des Erdgeschosses, in den andern Stockwerken sind sie in die Horizontale aufgelöst; dabei gaben die Segmente zwischen dem Bogen und der graden Linie einen Raum für Verzierung, so dass sie für die Anschauung die vortretenden Fenstergesimse ersetzten. Da sie an den Seiten in geschwungene, aufwärts gekehrte Linien auslaufen, so entsteht dadurch eine Form von schöner Zierlichkeit und völliger Neuheit. Zwischen den Fenstern des dreistöckigen Gebäudes sind Pilaster oder richtiger Pfeiler durch die ganze Höhe des Baues geführt; die breiten Fenster selbst sind mit kleinen Pfeilern getheilt, die oben hermenartig mit Köpfen verziert sind; die innern Wände der Fensternischen namentlich haben reiche und zierliche Ornamente, und in die Fensterbrüstungen sind Platten mit Reliefs von der reichsten Erfindung, alle Stadien und Beziehungen des Bauwesens darstellend, eingelassen; übrigens sind die Wände mit Streifen glasirter Steine von violetter Farbe durchzogen, welche Glanzstreifen an den Pfeilern auch vertikal das Gebäude durchschneiden und von wahrhaft malerischem

Effekt sind. Die Farbe des Ganzen betreffend, so ist der Backstein hier dunkler und röther als bei der Werderschen K., indem der gewöhnliche Thon mit dem im Ofen sich tiefroth färbenden Rathenower vermischt ward. Treffliche Wirkung machen die blos über Eck gestellten Ziegel in mehren Reihen wechselnd über einander, welche durch die Schatten, zumal bei entschiednem Licht, eine überaus günstige Unterbrechung der Flächen machen. Besonders schön ist noch das starke Kranzgesims, das aus einer Doppelreihe kleiner Konsolen besteht und wodurch eine stärkere Ausladung erreicht ist, wie solche nöthig war, um so grosse Massen kräftig zusammenzufassen. — Ein backsteinernes Kunstwerk der schönsten Art ist auch Feilners Haus in der unansehnlichen Hasenhegergasse, dessen Anordnung ebenfalls Schinkel gehört und welches im Kleinen das Vorstudium zur neuen Bauschule war. — Von Schinkels Palastbauten sind hier zu nennen: der Palast des Prinzen Karl (an der Ecke des Wilhelmsplatzes und der Wilhelmsstrasse), der Palast des Prinzen Albrecht (gleichfalls in der Wilhelmsstrasse) und der des Grafen Redern (an der Ecke der Linden und des Pariser Platzes, dem Brandenburger Thor genüber). Es waren nicht völlige Neubauten, sondern schon vorhandne Gebäude wurden benutzt; aber in dieser Benutzung des Gebotnen hat Sch. wie sonst eine besondre Erfindung gezeigt. Von äusserst gestrenger Wirkung ist das Redernsche Palais in seinem altflorentinischen Charakter, mit seinem zu grossen Quaderungen tief eingeschnittnen und so den Schein von Quadersteinbau gebenden dunkelfarbigen Mauerwerk, und mit seiner schweren zinnenartigen Bekrönung, die das festungsartige Ansehn des Baues erst vollkommen macht. Endlich sind noch als Schinkelsche Werke das 1820 auf dem Kreuzberge errichtete eiserne, im altdeutschen Styl gehaltne Siegesdenkmal (mit den Namen von 12 Schlachten der Jahre 1813—15) und vier kleine Kirchen der Vorstädte Berlins zu erwähnen, die eine in Moabit, eine auf dem Wedding, eine vor dem Rosenthaler Thor und eine auf dem Gesundbrunnen. Besonders schön und eigenthümlich ist die Kirche von Moabit; diese ist im Aeussern ohne Putz sauber von Ziegelsteinen erbaut und schliesst mit einem flachgeneigten Dach ab, jedoch ohne Giebelfeld, statt dessen eine Rosette den Raum einnimmt. Rundbogige Thüren bilden ein einfaches Portal; die sparsamen Fenster auf der Seite sind gleichfalls im Rundbogen. Besonders sinnreich und wirkungsvoll ist die Construktion im Innern. Das Gebäude hat weder eine Wölbung noch eine flache Decke. Gleichwie in den Basiliken sieht man in die Neigung des Dachs hinein, aber statt eines horizontal abschliessenden Dachstuhls vereinigen sich die Streben in Gurten zur Rundbogenform, welche denn sehr überraschend die Einheit mit dem Rundbogen der Fenster- und Thürarchitektur, also zwischen der Holz- und Mauerconstruktion, herstellt. Eine anmuthige Dekoration in Kassettirungen von ernsten Farben vollendet den eigenthümlichen Eindruck dieses höchst musterhaften Baues. — Nach den Schinkelschen verdienen die Bauten von Hesse, Stüler und Knoblauch Bemerkung. Vom Hofbauinspektor Hesse ist die neue Thierarzeneischule, ein ausgezeichnetes Bauwerk, in welchem der Rundbogenstyl der äussern Façade auch im Innern entsprechend durchgeführt ist, was noch immer zu den seltnern Erscheinungen gehört; doch schliesst das Hauptgebäude noch mit einem griechischen Giebel ab. Dies Gebäude mit seiner leichten Eleganz ist die erste Zierde des nordwestlichen Stadttheils. Vom Oberbaurath Stüler ist das neue Museum (s. die Abbild. auf der gegenüberstehenden S.), welches dazu bestimmt ist, die noch im kön. Schloss (auf der sogen. Kunstkammer), im Schloss Monbijou und in andern Räumen befindlichen kön. Kunstsammlungen aufzunehmen und sie so mit den Gemälde- und Antikensammlungen des Schinkelschen Museums in eine für das Studium und den Genuss gleich erwünschte Verbindung zu bringen. Es besteht aus 3 Stockwerken, von welchen das zweite (Hauptgeschoss) nebst dem geräumigen Treppenhause ganz allein zu einer übersichtlichen Aufstellung von Gypsabgüssen der vorzüglichern Bildwerke aller Länder und Zeiten bestimmt ist. Die Ausführung begann 1841. Als Hauptbaumaterial sind Ziegel und sächs. Sandstein verwendet; die Architektur schliesst sich der des vordern Museums an. Sämmtliche Decken sind gewölbt, mit Ausnahme der des Treppenhauses, wo Stüler einen der schönsten Theile des Schinkelschen Entwurfs zu einem Königspalast auf der Akropolis zu Athen, das Hängewerk über dem Empfangssaale, zum Andenken des dahingeschiednen Meisters ausführt. Die Gewölbe werden theilweis durch Säulen unterstützt, die in dem Hauptgeschoss aus Marmor, im dritten Geschoss aber, verwandt den dort aufgestellten kleinen Kunstwerken, aus feinem Eisengusse bestehn. Ein andrer Theil der Decken überspannt die grossen Säle ganz frei, ohne weitere Unterstützung als die, welche die Umfassungsmauern gewähren; durch diese Anordnung ist die nöthige Wandfläche für die Aufstellung langer Reliefzüge gewonnen. Man hat sich dabei der Eisenconstruktionen bedient, die, durchaus sichtbar und ästhetisch ausgebildet, ein

Netz bilden, zwischen welchem Topfgewölbe eingespannt sind. Bei dieser äusserst leichten und zierlichen Construktion ist jeder Seitenschub auf die Frontwände beseitigt und sowohl die Darstellung horizontaler als flach gewölbter Decken möglich. Andre Räume sind mit Kuppeln oder weiten Kappengewölben ohne Eisenverbindung überspannt. Als Wölbmaterial sind ausser den Töpfen (hohlen Cylindern mit Böden aus gebranntem Thon) auch porös gebrannte Steine, sowie Steine aus Infusorienerde, und als Mörtel Gyps verwendet. Die Infusoriensteine, äusserst leichte und dabei höchst feuerfeste Ziegel, deren Anwendung schon beim Kuppelbau der Sophienkirche (s. den Art. Anthemios) vorkommt, erscheinen in neuerer Zeit hier zum Erstenmal wieder als Baumaterial und sind vornehmlich bei der Einwölbung der nördlichen Kuppel gebraucht worden. Die Erde, aus der sie gebrannt sind, nahm man von dem (45 F. tiefen, trichterförmigen) Infusorienlager, auf welcher torfähnlichen Erdschicht das darum mit einem Pfahlrost versehene Gebäude steht. Unter der (nach Abtragung der Wohnhäuser bis zur Friedrichsbrücke anzulegenden) Säulenhalle tritt man in den 90 Fuss hohen Mittelbau ein, der das Vestibül und die Treppenanlagen enthält, welche grossartig und bedeutungsvoll durchgeführt sind, indem das Treppenhaus als Hauptsaal für die Aufstellung v. Gypsabgüssen kolossaler Statuen und Gruppen benutzt wird. Diese bilden zugleich den Schmuck der Architektur, so dass magazinartige Aufstellung dadurch vermieden wird. In ähnlicher Weise sind auch Abgüsse schöner antiker Architekturen verwendet, indem z. B. der gemeinsame Austritt der Doppeltreppe im obern Geschoss von der Halle des athenischen Pandrosion überbaut wird, was gleich angenehm für den Anblick von unten, als von malerischer Wirkung für die Uebersicht des Raumes ist. Unmittelbar unter dem reichen Schmucke des schönen Hängewerks, der in etwa 80 F. Höhe sichtbar wird, sobald man die ersten Stufen der Treppe erstiegen, erhalten die Langwände späterhin Fresken, welche durch die grossen Fenstergruppen trefflich beleuchtet wer-

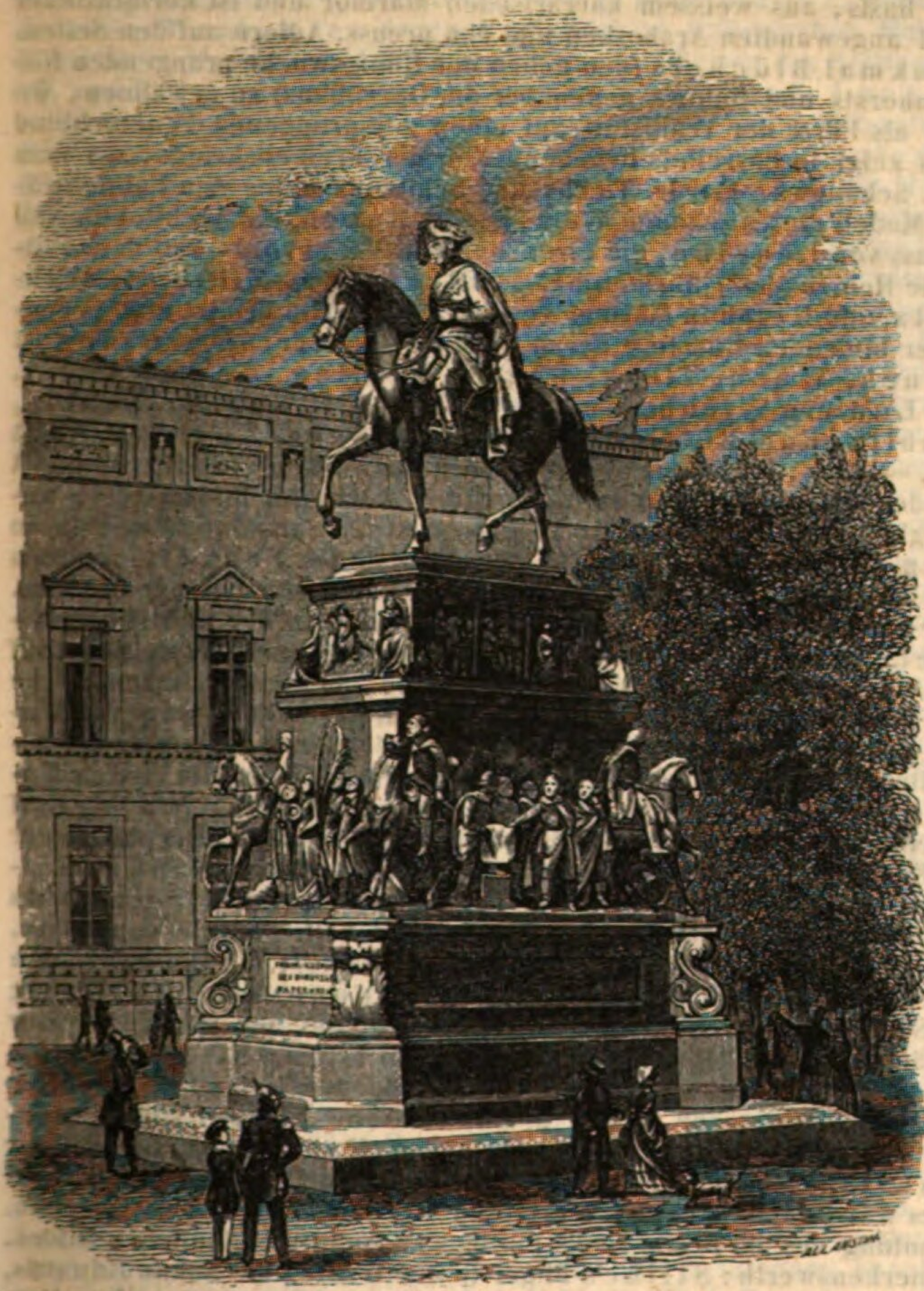


den. Das ganze zweite Geschoss steht in engster Verbindung mit dem Treppenraume; die beiden andern Stockwerke erscheinen mehr gesondert, wie es der Einklang mit den dort aufzustellenden Kunstschätzen erheischt. Mit Ausnahme der ägypt. Abtheilung und eines Zimmers für mittelalterliche Gegenstände, ist die Architektur sämmtlicher Räume auf die Antike basirt und nur durch die dem Baumaterial zugestandne Geltung nach der Eigenthümlichkeit desselben entwickelt, am Ausgebildetsten und zugleich am Strengsten jedoch im Mittelbau und der zweiten Etage, an die sich gleichmässig die Verbindungsgallerie nach dem vordern (Schinkelschen) Museum hin anschliesst. Zu dieser verbindenden Gallerie, die sich über der Strasse auf drei geräumigen, die Passage freilassenden Bogen erhebt, führen sowohl vom neuen Museum als vom vordern (aus letzterem von beiden Geschossen) bequeme Treppen. Das dritte Geschoss ist nach den verschiednen Abtheilungen der Kunstkammer und den andern Sammlungen durch Anbringung niedriger Scheidewände in kleinere Räume getheilt; überhaupt aber scheidet der Treppenraum dies Geschoss in zwei Theile, wovon der dem vordern Museum zunächst liegende die kleinern Kunstwerke (wie die vom Baron Stosch herrührende, aus Winckelmanns beschreibendem Katalog bekannte Sammlung von 3445 geschnittnen Steinen etc.), der andre aber die grosse Sammlung der Handzeichnungen (darunter Oelskizzen von Moritz Rugendas), Miniaturen und Kunstdrucke aufnimmt. Die Räume für die „ägyptischen Alterthümer" liegen um einen Säulenhof, der mit Glas eingedeckt nicht weniger als die Säle selbst zur Aufstellung von Kunstwerken dient und dessen perspektivische Wirkung durch eine tiefe Säulenhalle mit drei Nischen zur Aufnahme kolossaler Statuen erhöht wird. Auf der andern Seite entsprechen diesen Räumen die für die „vaterländischen Alterthümer" und die „ethnografischen Sammlungen." Im ganzen Gebäude sind die Räume stets den betr. Kunstwerken entsprechend dekorirt. — Ein andres Bauwerk Stülers ist die neue St. Jakobikirche in der Orangenstrasse der Luisenstadt. Sie trägt den Charakter der italienisch-mittelalterlichen Basiliken, ist mit den Mauern 140 Fuss lang und 66 F. breit, hat zur Seite einen Glockenthurm von 140 F. Höhe und am vordern Giebel (durch den die Haupteingänge führen) ein von drei Seiten mit Säulengängen eingeschlossnes Atrium von 92 F. Breite und 80 F. Tiefe. (Der Bau, wozu am 2. Juli 1844 der Grundstein gelegt worden, kam schon am 2. Nov. zum Richten; er kostet, einschliesslich der Glocken, Uhr und Orgel, 65,000 Thaler.) Auch die neue Kirche in der Thiergartenstrasse wird nach dem Plane Stülers ausgeführt; ihr wird eine besondre Taufkapelle, symmetrisch mit der Sakristei, auf kön. Kosten beigefügt. — Als ein Bauwerk von Knoblauch und Persius erwähnen wir die Gebäude des Krollschen Wintergartens, deren fantastische, aber doch eigenthümlich



imponirende Anlage aus dem hier eingedruckten Holzschnitt zu ersehen ist. Noch ist von neuern Bauten der Berlin-Frankfurter Bahnhof, ein Werk Zimpels, wenigstens anzuführen. — Unter den öffentlichen Denkmälern, welche B. aufweist, ist das bedeutsamste das Denkmal Friedrichs des Grossen, von Christian

Rauch. Der grosse Bildner hat hier den alten Fritz (im Gegensatz zu Kiss' Statue, der ihn für Breslau als jugendlichen Eroberer Schlesiens darstellen musste) als König des gesammten Staats und als den Mann dargestellt, welcher der Stolz seines Jahrhunderts war. Wir sehen ihn auf seinem ruhig schreitenden Rosse sitzen, in Haltung und Geberde einfach so, wie ihn in der langen Zeit vom Hubertusburger Frieden bis zu seinem Tode das Volk zu sehen gewohnt war, in seiner schlichten Kleidung, den Hut tief in die Stirn gedrückt, die nachlässig aufgezognen Stiefeln ohne den Stachel der Sporen, in der Linken die Zügel haltend, die Rechte in die Seite gestützt und daran den Krückstock niederhangend, den er selbst zu Pferde führte. Es ist der alte König, der das Ziel seines Strebens erreicht hat und der hier, wie es so oft im Leben der Fall war, in natürlicher Ruhe unter den Seinen erscheint. Bei allem individuellen Gepräge ist aber auch jener Ausdruck geistiger Würde und Energie wiedergegeben, über deren Wirkung uns die staunenden Zeitgenossen so manchen Bericht hinterlassen haben. Es ist etwas eigenthümlich Elastisches in dieser gebeugten Gestalt, das uns fühlen lässt, dass sie fähig genug sei, sich zur mächtigsten Kraftäusserung zu erheben. Dies spricht sich aufs Entschiedenste in den Zügen des lebhaft emporgerichteten Gesichtes aus. Als Abweichung von der gewöhnlichen Tracht Friedrichs erscheint nur der Königsmantel, der Brust und Rücken bedeckt u. in weiten Falten niederhängt. Er bezeichnet hier symbolisch den wahrhaft königlichen Herrscher, bildet aber zugleich eine der reellen herkömmlichen Insignien der Königswürde und gibt der Gestalt auf völlig natürliche und ungezwungene Weise die grössere monumentale Fülle, in den äussern Linien der Erscheinung die grössre Erhabenheit. Hinsichtlich des Details der Ausführung bemerkt man, wie sich mit stylistischer Würde durchweg jene feine Naturbeobachtung vereint, die Rauchs neuere Werke so eigenthümlich auszeichnet. Die Höhe des Reiterstandbildes beträgt 16 F. 4 Z., die des ganzen Denkmals von der Grundfläche bis zum Scheitel des Reiters an 40 Fuss rheinl. Die Ausführung des Piedestals (das mit den vier Reiterstatuen an den Ecken etwa 26 lebensgrosse Feldherrngestalten als Hauptreliefīguren aufweist, während die obere kleinere Abtheilung des Sockels einfachere Reliefs, auf die friedlichen Thaten des Königs bezüglich, darbietet) ward 1844 begonnen, nachdem die kolossale Reiterstatue des grossen Königs, sowie die



vier allegorischen Statuen des Ober-Piedestals im Modell vollendet und zum Bronzeguss bereit gemacht worden. Das Denkmal, wozu der Grundstein am 1. Juni 1840 gelegt ward, steht vor dem Eingange der Linden. — Im Mittelpunkte des kreisrunden Belle-Alliance-Platzes am Halleschen Thore steht die 1843 errichtete Friedenssäule mit der kolossalen Bronzestatue der Victoria, die wieder ein Werk von Rauch ist. Die Höhe vom Niveau des Platzes bis zum Haupt der Siegs- und Friedensgöttin (welche, in der Linken den Palmzweig haltend, mit der Rechten den Siegeskranz gegen die Stadt erhebt) beträgt 60 Fuss. Ueber einem kreisrunden Unterbau von grauem schlesischen Marmor, um den sich ein Becken für springendes Wasser herumzieht, erheben sich fünf Stufen, und über diesen ein Piedestal, auf welchem die 22 F. 1 Z. hohe Säule ruht. Ihr Schaft ist ein Monolith von Granit; ihr Kapitell besteht, gleich ihrer Basis, aus weissem karrarischen Marmor und ist korinthischer Art, doch mit dabei angewandten Arabesken und den preuss. Adlern auf den Seiten. — Dann ist das Denkmal Blüchers (den neben der Königswache prangenden Kolossalstatuen Scharnhorsts und Bülows gegenüber am Opernhaus) zu erwähnen, wo Marschall Vorwärts als Fürst der Wahlstatt auf einen zersprungenen Feuerschlund tritt; das Postament zeigt in Basreliefs Begebenheiten des Freiheitskriegs, wo man die Bildnisse Gottfr. Schadows, Friedr. Tiecks und Schinkels unter den Fahnenträgern bemerkt. Das Modell dieses schönen Werks ist von Rauch, die Architektur von Schinkel, der Guss von Lequine, die Ciselirung von Vuarin. — Auf dem Wilhelmsplatze sind die Helden des 7jährigen Kriegs: Schwerin, Ziethen, Winterfeld, Seidlitz und Keith in Marmor verewigt. — Berlin besitzt eine bedeutende „Akademie der bildenden Künste," deren Direktor Gottfried Schadow ist und an welcher Rauch, Wach, Tieck, Begas, Dähling, Kolbe, Aug. v. Klöber, Bürde, Ludwig Wichmann, Wilh. Hensel, Karl Fr. Schulz, Friedr. Wilh. Gubitz, Karl Bötticher, Franz Krüger, Kugler u. A. als Professoren wirken. — Was „Privatsammlungen von Kunstwerken" betrifft, so findet man mehr oder minder bedeutende in allen Richtungen; solche für Bildhauerei, wegen ihrer Kostspieligkeit, am wenigsten. In Waffen ist die Sammlung des Prinzen Karl v. Preussen die geschmackvollste, die des Obersten v. Peuker am besten historisch geordnet und ungemein reich. Die Kupferstichsammlung des Hrn. v. Nagler hat der Staat gekauft; eine andre werthvolle besitzt der Geh. Oberrevisionsrath F. J. Liel. In antiken Vasen und Bronzen findet man bei Graf Georg von Blankensee eine ansprechend geordnete, besonders formenreiche Sammlung. Die des Prof. Zahn hat europäischen Ruf. Im Besitz der Prinzessin Marianne (Gemahlin des Prinzen Wilhelm) ist das ausgezeichnetste Exemplar der bekanntlich auch in Dresden vorhandnen Holbein'schen Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer. (Vergl. Kunstblatt 1845, Nr. 8.) Graf Raczynski hat eine Gallerie erbaut, welche schätzbare Gemälde alter und neuer Meister aufweist. Es finden sich hier: eine Maria mit dem Kinde von Sandro Botticelli, eine andre von Borgognone, eine Kreuzabnahme von Girolamo da Sermoneta, eine Madonna von Domenichino, eine heil. Familie von Giov. Bellini (über die sich Friedr. v. Schlegel entzückt äusserte); ein Lot mit seinen Töchtern, ausgezeichnet durch schönes Kolorit, von Schidone; eine „Entführung der Europa" von Strozzi, deren Ausführung beweist, dass der jetzige Matador Gallait in seiner mächtigen Pinselführung eben nicht sehr original ist; eine Schachpartie von Sofonisba Angussola etc. Der Werth oder wenigstens das Interesse der Raczynskisehen Gall. liegt mehr in den neuern Bildern; darunter sind die hervorragendsten: Leopold Robert's Schnitter und Kaulbachs Carton der Hunnenschlacht. Graf Raczynski hatte das erstre im J. 1834 in Venedig beim Künstler bestellt; es war Leopolds letztes Werk und ward um 15,000 Fr. erworben. Es ist eine Wiederholung des im Besitz Louis Philipps zu Neuilly befindlichen Bildes. Ausserdem sind bemerkenswerth: Stilke's Pilger in der Wüste; die Söhne Eduards, von Hildebrandt; die beiden Leonoren, von Sohn; die Tochter der Herodias, und ein Templer, von Wilh. Schadow; der „verwundete Wildschütz" von Jakob Becker; Sixtus V. als Hirtenknabe, dem eine Zigeunerin wahrsagt, von Schnetz in Paris (Robert's Meister); die betenden Römer, vom Belgier Maes (vorzüglich in der Wirkung des Lichts und der Reflexe, wunderschön die Frau mit dem Kinde); eine Farbenskizze von Julius Schnorr v. Karolsfeld, den „Dichter der Nibelungen" darstellend, welchen er im kön. Palais zu München ausgeführt hat; *lo Sposalizio* aus dem J. 1836 von Overbeck in Rom; der Heiland mit den Jüngern von Wilh. Wach (wo von diesem Künstler versucht ist, dem Mazzolino da Ferrara in Tiefe und Kraft des Kolorits nachzukommen); das Almosen, Genrebild von Ary Scheffer; Castel Gandolfo, von Roqueplan (mit zollhohen lebensvollen

Figürchen); eine Katze, ein Kaninchen und ein Wiesel, von Decamps; ein Affe, mit einem Kätzchen spielend, von d'Orchevillers; eine überaus zarte Winterlandschaft vom Meister Schelfhout; ein Triumf Christi von Jos. Führich; einige Porträts von Wach und Begas; die Sapientia, eine Skizze von Bendemann; 6 Bilder von Berliner Künstlern in Einem Rahmen, darunter „Bacchus mit seinem Pantherpaar" von A. v. Klöber sich auszeichnet. Wirkliche Gallerien sind zwei andre Sammlungen, die eine der neuen, die andre der sogen. klassischen Malerei gewidmet. Die des Konsuls Wagner nämlich enthält treffliche Bilder fast aller ausgezeichneten Maler neuerer Zeit, insbesondre der deutschen Schulen. In dieser Gemäldesammlung ist auch Klöber's „Jubal, der Erfinder der Musik und erste Musiklehrer der Welt," welchen Fr. Oldermann in Schabmanier gestochen hat (ein Blatt von 18½ Z. Höhe und 18 Z. Breite). Die Samml. des Grafen Blankensee dagegen ist reich an italienischen Meisterwerken und das Resultat vielfacher erfolgreicher Studien und Reisen des Besitzers. Man findet hier W. von Perugino, Raffael, Fra Bartolommeo, Leon. da Vinci, Correggio, Tizian, Andrea del Sarto etc. — (Kunstliteratur über Berlin: Dr. Karl Seidel, die schönen Künste zu B.; Dr. Franz Kugler's Beschreibung der Kunstschätze von B. und Potsdam [1. Th. die Gemäldegall. des Museums zu B., 2. Th. Beschreibung der in der kön. Kunstkammer vorhandnen Kunstsammlungen]; Konrad Levezow's Verzeichniss der antiken Denkm. im Antiquarium des kön. Museums, und Geschichte der Akademie der bild. K. und mechanischen Wissenschaften zu B.; Dr. G. F. Waagen's Verzeichniss der Gemäldesammlung des kön. Museums, und Mittheilungen im Kunstblatt [Jan. 1845] über die neuern Erwerbungen dieser Gallerie; Dr. O. F. Gruppe's Karl Friedr. Schinkel und der neue Berliner Dom.)

Berlinerblau. — Dies Wort wird in zweifachem Sinne gebraucht; einmal nämlich dient es im Allgemeinen zur Bezeichnung des bekannten blauen Farbestoffes, der den wesentlichsten Bestandtheil verschiedner Malerfarben ausmacht und in einer Verbindung von Eisen und Cyan besteht; zweitens aber versteht man darunter im Besondern eine Mischung dieses Farbestoffs mit Thonerde, die sehr allgemein als Malerfarbe gebraucht wird. Der reine Farbestoff (ohne Thonerde) führt als Fabrikat den Namen Pariserblau, so dass, als Fabrikate, Pariserblau und Berlinerblau einander genüberstehen, jenes der reine, dieses der mit Thonerde gemischte Farbestoff. Man sollte daher, um Missverständnissen vorzubeugen, den reinen Farbestoff durchweg Pariserblau nennen; der Sprachgebrauch aber hat nun einmal das Wort Berlinerblau in der Chemie zur Bezeichnung des reinen Farbestoffs sanctionirt. Die Entstehung des Berlinerblaus geschieht durch Zusammenbringen einer Lösung von Blutlaugensalz mit einem Eisenoxydsalze. Eisenoxydulsalze mit Blutlaugensalz geben einen weissen, aus Eisencyanür (ohne Cyanid) bestehenden Niederschlag, der erst an der Luft durch Aufnahme von Sauerstoff blau wird, wobei basisches Berlinerblau entsteht, dessen Farbe mit der des neutralen ganz übereinstimmt und von diesem nur darin abweicht, dass es in Wasser zu einer schön blauen Flüssigkeit auflöslich ist, daher auch der Name „lösliches Berlinerblau." Mit dieser basischen löslichen Verbindung verwechsle man nicht ein andres ebenfalls lösliches Berlinerblau, welches entsteht, wenn eine Auflösung von salpetersaurem Eisenoxyd langsam und unter stetem Rühren zu einer Lösung von Blutlaugensalz gefügt wird. Der hierbei entstehende blaue Niederschlag ist theilweis in reinem Wasser löslich, und bildet damit eine schön dunkelblaue Lösung, die sich zur Trockne abdampfen lässt und einen glänzenden firnissartigen Rückstand gibt, der sich nachher fast völlig in Wasser löst und in einer chemischen Verbindung von neutralem Berlinerblau und Cyaneisenkalium besteht. Das reine neutrale, unlösliche Berlinerblau erscheint in mehr oder minder harten und compacten, die feinsten Sorten in ziemlich leichten lockern Stücken, die auf den Bruchflächen dunkel röthlichblau und glanzlos sind, aber beim Reiben einen schön kupferfarbigen Metallglanz annehmen, überhaupt in ihrem Gesammtansehen grosse Aehnlichkeit mit Indig zeigen. Es ist in Wasser und Alkohol ganz unauflöslich und wird von verdünnten, ja selbst mässig concentrirten Säuren nicht verändert. Concentrirte Schwefelsäure dagegen verbindet sich damit zu einer weissen breiartigen Masse, aus der sich beim Verdünnen mit Wasser unverändertes Berlinerblau wieder abscheidet. Beim Erhitzen mit concentrirter Schwefelsäure, ebenso durch Behandlung mit selbst kalter concentrirter Salpetersäure wird es ganz zersetzt, so dass auch auf Zusatz von Wasser die blaue Farbe nicht wieder zum Vorschein kommt. — Berliner- und Pariserblau werden hauptsächlich in der Wassermalerei und als Leimfarbe, nicht so allgemein in der Oelmalerei (vergl. den Art. „Blaue Oelmalerfarben") gebraucht.

Interessant ist die neure, von Stephen und Nash in London gemachte Entdeckung,

dass das Berlinerblau sich in Kleesäure zu einer klaren dunkelblauen Flüssigkeit auflöst. Da das gewöhnliche Berlinerblau seiner Unauflöslichkeit wegen nur allein als Deckfarbe gebraucht werden kann, die Arten von löslichem Berlinerblau aber theils nach längerem Stehen sich zersetzen, theils auch umständlich zu bereiten sind, so muss die Auffindung eines höchst einfachen Mittels, das Berlinerblau als Saftfarbe anzuwenden, als eine schöne Bereicherung der Farbenchemie gelten. Das Verfahren von Stephen und Nash besteht darin, dass sie käufliches Berlinerblau zuerst 24—48 Stunden lang mit concentrirter Salzsäure, oder auch mit concentrirter Schwefelsäure, welche letztre nach Vermischung mit dem Berlinerblau mit einer gleichen Gewichtsmenge Wasser verdünnt wird, stehen lassen und darauf die Säure durch häufiges Auswaschen mit reinem Wasser wieder beseitigen, worauf sie das so vorbereitete und auf einem Filtrum gesammelte und getrocknete Berlinerblau mit Kleesäure zusammenreiben und Wasser zufügen, worin es sich nun vollständig löst. Die Prüfung dieses Verfahrens (s. Karmarsch: über die Bereitung einer Berlinerblauauflösung, die als Saftfarbe und blaue Schreibtinte angewandt werden kann, in den „Mitth. d. Gew. Vereins f. d. Kgr. Hannover,“ 20. Lief. S. 448) hat Folgendes ergeben: 1) die vorläufige Behandlung des Berlinerblaus mit Salz- oder Schwefelsäure bedingt die Vortheile, dass eine weit geringre Menge von Kleesäure zur Auflösung hinreicht, dass die Auflösung auch bei längerer Aufbewahrung keinen Bodensatz bildet, sondern völlig unverändert bleibt, und dass auch eine concentrirtere, verhältnissmässig weniger Wasser enthaltende Auflösung gewonnen werden kann; 2) die zur Auflösung des Berlinerblaus nöthige Menge Kleesäure ist nur gering, ein Ueberschuss dieser Säure trägt nicht nur nichts zur Auflösung bei, sondern vermindert sogar die Auflöslichkeit der blauen Verbindung im Wasser; 3) die Verbindung von Berlinerblau und Kleesäure ist nicht in jedem Verhältnisse im Wasser löslich, sondern bei Mangel an Wasser bleibt ein Theil in Form eines dunkelblauen Schlamms ungelöst zurück; 4) das zweckmässigste Mengenverhältniss zur Darstellung einer concentrirten, ohne Rückstand filtrirbaren, und auch bei längrer Aufbewahrung nichts absetzenden Auflösung besteht in 8 Theilen mit Schwefelsäure vorbereiteten Berlinerblaus, 1 Theil Kleesäure und 256 Theilen Wasser.

Berlinerroth; s. Eisenoxyd.

Berlingheri, Bonaventura. Lucca geniesst unter den italienischen Städten den Ruhm, diesen ersten Maler von Bedeutung vor Cimabue, dem Florentiner, im 13. Jahrh. erzeugt zu haben. Das merkwürdigste Denkmal alter luccheser Malerkunst ist nämlich ein Bildniss des heil. Franz mit der Unterschrift: *Bonav. Berlingheri de Luca me pinxit a. d.* 1235. Es befindet sich jetzt in dem Castello di Giuglia der Marchesi Montecuculi bei Modena, und kann, laut Berichten zuverlässiger Augenzeugen, seiner Ausführung nach mit den bessern Arbeiten des 15. Jahrh. zusammengestellt werden. Das Bild gibt die ganze Figur auf Goldgrund, ist weich und ausführlicher gemalt, als es Cimabue und Giotto gethan, und der Kopf von einer fast raffaelischen Vollendung. Die Kapuze über dem Kopfe, steht der Heilige, die Rechte wie in Bewundrung erhebend, mit der Linken ein Buch haltend; er hat die Stigmata an Händen und Füssen, die Gewandung ist steinern (*statuino*), nämlich in sehr gestrengem Style.

Bern, an der Aar, über welche hier eine steinerne Brücke führt, ist die alte Hauptstadt des gleichnamigen Kantons, hat ziemlich breite, gut gepflasterte, von Abend gen Morgen etwas sich neigende Hauptstrassen, die zu beiden Seiten von Bogengängen (hier Lauben genannt) eingefasst sind, und weist über tausend massive, drei- und vierstöckige Häuser auf. Unter den Gebäuden zeichnet sich aus: das in deutschem Style in den J. 1421—1502 erbaute Münster, 160 Fuss lang und 80 breit, mit einem 191 F. hohen unvollendeten Thurme. Es steht auf einer 108 Fuss über die Aar erhabenen Terrasse, die hier „Platteform“ genannt wird und mit Bäumen bepflanzt zum Lustwandeln dient. Die Stadt hat drei Thore, ausser dem Münster noch drei Kirchen, und besitzt als sonst bemerkenswerthe Gebäude: ein Zeughaus, die Stadtbibliothek, das Bürgerspital, das Waisenhaus und das Kornmagazin. Die im J. 1834 errichtete Universität hat eine Bibliothek mit Münzkabinet, Alterthümersammlung etc. — Das Alter des Ortes reicht bis in die Römerzeit hinauf; ummauert ward Bern zuerst 1191 durch Berthold V. von Zähringen. Auf der Westseite ist die Stadt noch jetzt von einigen Festungswerken umgeben, in deren Gräben man seit alter Zeit „Bären“ hält, wovon Einige den Stadtnamen herleiten. Bern ist die Vaterstadt des ersten Malers höhern Ranges, der in der Schweiz auftrat, nämlich des berühmten Nikolaus Manuel, genannt Deutsch, über welchen Karl Grüneisen die bekannte Schrift: „Leben und Werke eines Malers, Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im 16. Jahrhundert“ veröffentlicht hat. Manuel-Deutsch ward 1484 geboren und lebte bis 1530.

Sein bedeutendstes Werk war ein Todtentanz an der Mauer des vormaligen Dominikanergartens in Bern, welche aber 1560 bei einer Gassenerweiterung zerstört ward. Eine vorher aufgenommne Kopie davon bewahrt man noch in Bern auf, wo auch eine von Manuel-Deutsch mit keckem Humor gemalte Bauernhochzeit im Besitz der Familie Manuel verblieben ist. Zu Bern ist auch (1768) Gottfried Mind, der Katzenraffael, geboren.

Bernardo, Florentiner Architekt des 15. Jahrhunderts, war in den J. 1460—70 in Siena und Pienza thätig, wo die vielen Piccolomini'schen Bauten grösstentheils von ihm herrühren (nicht von dem Sienesen Francesco di Giorgio Martini, noch von Rossellino, wie früher geglaubt ward).

Bernau, Stadt in den Brandenburgischen Marken, besitzt grossartige Kirchengebäude germanischen Styls. Die Marienkirche ward 1519 durch den Baumeister Johann von Lüchow (Luckau?) vollendet. In derselben findet man noch bemalte Schnitzaltäre.

Bernauerin, Agnes, die schöne ehrsame Tochter des Kaspar Bernauer, eines armen Baders zu Augsburg, wurde von Herzog Albrecht v. Baiern geliebt, der sich heimlich mit ihr vermählte und glücklich mit ihr auf der Vohburg lebte, bis es seinem Vater, dem regierenden Herzog Ernst, einfiel, ihn mit Anna, der Tochter des Herzogs Erich v. Braunschweig zu vermählen. Albrecht musste sich natürlich dem Projekt auf das Hartnäckigste widersetzen; dies führte aber dahin, dass Herzog Ernst von dem heimlich geschlossnen Ehebunde erfuhr und darob einen gewaltigen Zorn fasste, dessen erste Folge war, dass bei einem festlichen Speerbrechen zu Regensburg dem jungen Herzog (als Einem, wie man auf Ernst's Befehl vorgab, der wider Turnierordnung mit einem Mädchen unzüchtigen Umgang pflege) die Schranken verschlossen wurden. Obgleich Albrecht sofort die Bernauerin als seine angetraute Gemahlin erklärte, half es doch nichts und er musste mit der Schmach seiner Exclusion von dannen ziehn. Entrüstet über das Benehmen seines Vaters, liess er von nun an seine Agnes öffentlich als Herzogin v. Baiern ehren, gab ihr eine solchem Stande entsprechende Dienerschaft und überwies ihr die Burg Straubing zur Residenz. Agnes, ihr Schicksal ahnend, stiftete hier im Kreuzgange bei den Karmelitern Betgewölbe und Grabstätte. So lange Albrechts Oheim, der seinem Neffen herzlich zugethane Herzog Wilhelm lebte, durfte Albrechts Vater nicht wagen, etwas Ernstes gegen die Verbindung seines Sohns zu unternehmen. Als aber Wilhelm gestorben, benutzte Herzog Ernst niederträchtig genug eine Abwesenheit Albrechts, um dessen unschuldige Gemahlin wie eine Verbrecherin zu verhaften und deren sofortige Hinrichtung zu befehlen. Um doch einen Grund anzugeben, war man elend genug, sie der Zauberei zu beschuldigen, womit sie es dem Herzog Albrecht angethan haben sollte. Von Henkersknechten gebunden und zur Donau geschleppt, wurde sie am 12. Oct. 1436 zu Straubing vor allem Volke von der Donaubrücke in den Strom gestürzt. Die Fluten, als wollten sie selbst die Unschuld der Agnes bezeugen, trugen das schöne Weib wieder gen Ufer. Da eilte der ehrlose Henker hin, erfasste mit langer Stange ihr schönes Blondhaar, und drückte sie damit unter die Wellen nieder, dass sie ertrinken musste. Von gerechtestem Zorn über das empörende Verfahren seines Vaters entbrannt, rüstete sich Albrecht zu einem Rachezug und verwüstete in Verbindung mit Herzog Ernst's Feinden weithin das Land. Umsonst legte sich der Herzog auf Bitten, die den Sohn erweichen sollten; erst spät gelang es den Mahnungen des Kaisers Sigismund und den Bitten der Freunde, dass Albrecht an den väterlichen Hof zurückkehrte, wo er so lange bearbeitet ward, bis er in die Ehe mit Anna v. Braunschweig willigte. Herzog Ernst, entweder aus Reue über sein Verbrechen, oder nur, um sich den Sohn wieder geneigt zu machen, liess nun ein Betkirchlein über dem Grabe der Gemordeten bauen. Es waren 12 Jahre nach deren Tode verstrichen; da liess Albrecht, treu seiner alten Liebe, die Gebeine der schönen Baderstochter als seiner ehrsamen Gemahlin in die von ihr selbst in trüber Ahnung für sich gestiftete Ruhestätte tragen und mit marmornem Grabstein bedecken, welches Grabmal noch in der Peterskirche zu Straubing gesehn wird.

Berneck, ein Flecken in Baiern, unweit vom weissen Main, liegt in wilder Gegend und war einst ein wirkliches Bäreneck. Erbaut wurde der Ort zur Zeit, als die Fichtelberger Bergwerke in Flor kamen. Von der alten Feste Berneck ist noch ein ungemein hoher Thurm übrig. Die Burg, wo einst die Ritter von Wallenrode hausten, wurde im Hussiten- und bairischen Kriege zerstört.

Bernewitz, G. von, gab 1839—40 zu Annaberg zwei Hefte in Fol. über die „St. Marienkirche zu Zwickau" heraus.

Bernhard, Meister, vollendete 1474 den Kapitelsaal des grauen Klosters zu Berlin.

Bernhardt, Joseph, ist im J. 1805 zu Theuern bei Amberg in der Oberpfalz geboren, kam im J. 1816 mit seinen Eltern nach München, besuchte das Gymnasium und empfing hier auch den ersten Unterricht im Zeichnen. Hierauf bezog er (im J. 1822) zur weitern Ausbildung die Akademie. Da aber sein Vater bald starb und er nun genöthigt war, sich seinen Unterhalt selbst zu verdienen, gab er Unterricht im Klavierspielen, worin er grosse Fertigkeit hatte, und mit der Malerei schien es nun für ihn ein Ende zu haben. Aber grade die Hemmnisse, die seine Neigung zur bild. Kunst erfuhr, verstärkten seine Liebe zur letztern; er übte sich fortwährend soviel als möglich im Zeichnen und ergab sich endlich, nachdem er 9 Jahre lang Musik gelehrt uud sich für die nächsten Jahre etwas erübrigt hatte, der Malerei ganz und mit der höchsten Begeistrung. Vorzüglich wendete er sich dem Bildniss zu. Bald erhielt er mehre Porträts nach Stieler zum Nachbilden, ward dadurch dem Meister persönlich bekannt und durch ihn wahrhaft der eigentlichen Kunst zugeführt. Sieben Jahre arbeitete Bernhardt unter Stieler's Leitung, errang eine grosse Meisterschaft im Stoffmalen, und da der Meister ihm keinen seiner errungnen Vortheile verhehlte, sondern ihn mit Liebe selbst aufmerksam machte, wie man die Natur anschauen und bei der Anordnung verfahren müsse, so drang er immer mehr in den Geist desselben und führte die Porträts mit charakteristischer Wahrheit, Wärme und Zierlichkeit aus. Im J. 1837, bei seiner Verheirathung, gründete er selbst eine Malerschule, die erfolgreich fortbesteht. 1844 sah man im Münchner Kunstverein mehre ausgezeichnete Bildnisse von Bernhardt's Hand, worunter man namentlich das des Dr. Sulpiz Boisserée frappant fand.

Bernini, Lorenzo, geb. 1598 in Neapel, lernte die Skulptur bei seinem inzwischen nach Rom gezogenen Vater Pietro, und soll schon in seinem 10. Jahre einen Kopf in Marmor gearbeitet haben. Mit grossem Geiste begabt, erlangte er als Bildhauer einen Ruf, wie solchen seit Michelangelo Keiner des Fachs genossen. Er verdiente sich seinen Ruf durch die entschiedenste Verhöhnung aller wahren Kunst, alles Geschmacks und aller Schönheit. Mit seinem Genie sich der barocksten Laune überlassend, übte er einen höchst beklagenswerthen Einfluss auf die gesammte bildnerische Kunst des 17. Jahrh.; ja noch die italienische Skulptur des 18. Jahrh. trug die Wehen davon. Die Begeistrung war bei ihm kein freier Erguss des Innern; sie war nur eine Erhitzung des nüchternen Verstandes und zu allen Fadaisen und Albernheiten fähig. Seine Darstellungen haben durchweg ein mehr oder minder affektirtes Gepräge, und er, der die Antike gründlich verachtete, glaubte (angeregt durch Correggio, den Emancipator des Fleisches) auch in der Skulptur das malerische Princip proclamiren zu müssen, was ihn zu einer Behandlungsweise trieb, in der sich die Gesetze des plastischen Styls völlig auflösen. Ihm war es so wenig um Naturwahrheit zu thun, dass er gradezu darauf ausging, die Natur nach seinen verkehrten Ideen korrigiren zu wollen und ein Trugbild statt der Wahrheit zu schaffen. Zu seinen bessern unter seinen leider gar zu zahlreichen Schöpfungen, womit er Rom beglückt hat, gehören die mächtigen Gestalten des Constantin (zu Pferd) im Vatikan und des Longinus in der Peterskirche, sowie die zarteren Gestalten der heil. Therese, die ohnmächtig vor dem göttlichen Strahl niedersinkt (in S. Maria della Vittoria), und der St. Bibiena in der dieser Heiligen geweihten Kirche. Meist aber, namentlich z. B. in der brillirenden Kathedra des heil. Petrus in der Peterskirche, steigert sich sein Streben, *à tout prix* pittoresk zu sein, bis zum barbarischen Ungeschmack. Das kolossale, gegen 90 Fuss hohe bronzene Tabernakel über dem Hauptaltar, wo St. Peter begraben liegen soll, ist ein affektirt imposantes Dekorationswerk, und es ist diese Arbeit der pursten Geschmackslosigkeit um so mehr zu beklagen, als das dazu nöthige Material durch die Plünderung eines der erhabensten Monumente des röm. Alterthums (durch das Bronzewerk, welches die Decke der Vorhalle des Pantheons bildete) gewonnen ward. Besagtes architektonisches Skulpturwerk Bernini's führt uns auf dessen andere Rolle, die er als Architekt gespielt hat. War er als Bildhauer der extremste Antagonist der Antike, so schien er dagegen als Baumeister ihr huldigen zu wollen; aber wenn es ihm auch nicht an Geist fehlte, etwas Grosses wenigstens halbwegs in dieser Richtung auszuführen, so ging ihm doch das Beste dazu, ein griechischer Schönheitssinn, gänzlich ab. Nach dem Tode Carlo Maderno's 1629 zum Baumeister des Doms von St. Peter ernannt, brachte er den einen der projektirten zwei Glockenthürme fast der Vollendung nah, als die vom Vorgänger ungenügend gelegten Fundamente zu sinken begannen und der flott aufgebaute Thurm wieder abgetragen werden musste. Das Beste, was ihm St. Peter verdankt, sind die mächtigen (1667 unter Alexander VII. angelegten, aber erst unter Clemens IX. vollendeten) Kolonnaden, welche den Platz vor der Kirche einschliessen und nicht ohne Grossartigkeit, aber auch nicht ohne bedeutende Nüchternheit ausgeführt sind. Andre Ar-

chitekturen Bernini's zeigen einen, an seinen Bronzetabernakel in St. Peter erinnernden Dekorationsstyl; so die sogen. *Scala Regia* im Vatikan (zur Seite der Peterskirche); so mehre Kirchen und Paläste zu Rom, darunter der Palast Barberini die meiste Bedeutung hat. Bernini, vom Papst Urban zum Ritter (Cavaliere) gemacht, übte in seiner gewaltgebenden Stellung als oberster Bauleiter von St. Peter einen empörenden Einfluss auf die Künstler in Rom, die entweder ihm schmeicheln und ihn nachahmen oder seine Feindschaft empfinden mussten. Er war, wenigstens unter Urban VIII. und Innocenz X., der Vertheiler aller öffentlichen Arbeiten zur Verschönerung Roms, was der wackere Mann wacker benutzte, um seinen Ungeschmack durch seine Kreaturen in der ewigen Stadt zu verewigen. Ritter Bernini, ein completter Cavaliere Marino der bildenden Kunst, lebte zu seinem Heile sehr lange, zum Unheil der Kunst bis 1680.

Bernini, Pietro, Maler und Bildhauer aus Sesto im Toskanischen, das. 1562 geboren, arbeitete in Neapel für mehre Kirchen und lieferte durch ernste Einfalt anziehende Skulpturwerke. In Neapel ward ihm sein Sohn Lorenzo geboren. Später beschäftigten ihn die Päpste Paul V. und Urban VIII. Er starb 1629, in dems. Jahre, als sein Sohn oberster Leiter des St. Peterbaues wurde.

Bernkastel, ein mittelalterliches Schloss an der Mosel, ist noch ziemlich erhalten.

Bernward, der Heilige, Bischof v. Hildesheim, gest. daselbst 1022 (oder 1024). Dieser Bischof, ein Graf von Sommerescheburg, übte die Malerei und Musik; mehr noch verstand er sich auf die Kunst in Erz, und arbeitete auch in andern edlen Metallen. Kein Wunder, dass ein selbst so künstlerischer Würdenträger der Kirche zur Förderung der deutschen Kunst ausserordentlich beitrug. Er wandte alles auf zur Verherrlichung der Kirchen, und wurden von Fürsten aus fremden Landen Gefässe überreicht, so befliss sich Bernward, sie zur Vervollkommnung der Kunst im Vaterlande zu benutzen, wie er denn auch Hoffnung gebende Knaben, selbst auf Spaziergängen, in der Kunst unterwies. Nie war er müssig; stets diente er seinem Schöpfer als Bischof wie als Künstler, und lebte so heilig, dass er nachmals die Canonisation erfuhr. (Vergleiche, was im Artikel „Altdeutsche Kunst," B. I, S. 311, über Bernward gesagt ist.) Auch als Baumeister kennt man ihn; so leitete er den Bau des Michaelisklosters und der Kapelle des heil. Kreuzes zu Hildesheim. — Man stellt ihn dar als Bischof mit kurzem Kreuz in der Hand. Es ist ein ihm eigenthümliches Kreuz, wie er ein solches selbst verfertigte, das noch im Hildesheimer Domschatze vorhanden ist. [Vergl. Krâtz: Hildesh. Dom. Th. II, S. 26. Wir werden die Form des Bernwardkreuzes unterm Art. „Kreuz" mittheilen.] Als geschickter Metallarbeiter und Patron der Hildesheimer Goldschmiedsinnung erhält er den Hammer, womit er einen Kelch bearbeitet. Auch findet man ihn blos mit dem goldnen Kelch in der Hand, wodurch er sich aber leicht mit dem heil. Bischof Eligius (Alo), der ebenfalls Goldschmied war, verwechseln lässt.

Berrettini, s. Peter von Cortona.

Berri, Melchior, geb. 1801 zu Basel, machte seine technischen Studien vier Jahre lang in dem damals berühmten Atelier von Weinbrenner zu Karlsruhe, machte dann Wasserbaustudien in Amsterdam und setzte seine Ausbildung in der höhern Baukunst bei Huyot und auf der *Académie royale des beaux arts* zu Paris fort, wo er mehre „*mentions honorables*" und Medaillen erhielt. Er vollendete seine Studien während eines zweijährigen Aufenthalts in Italien und wirkt seit 1828 als Architekt und Lehrer der Baukunst in Basel. Zur Ausführung gelangten nach seinen Plänen das Stadtcasino seiner Vaterstadt, das er schon in seinem 19. Jahre entwarf; das Theater in Basel und jetzt das Museum und Eisenbahnthor daselbst. Entworfen (aber nicht ausgeführt) wurden von ihm die Rathhäuser in Bern und Luzern, das neue Quartier in letztrer Stadt, sowie dasjenige auf dem Areal des Steinenklosters in Basel. — M. Berri ist Ehren- und korresp. Mitglied des kön. Instituts der britischen Architekten zu London. Er geniesst in seiner Vaterstadt den ersten Rang, und schon seine im Ehrenbergschen Baujournal ausgesprochnen Ansichten beweisen, dass er von wahrer Kunst beseelt ist. (Vergl. den Art. Basel.)

Berruguete, Alonso. — Derselbe lebte 1480—1562, war von Toledo gebürtig und ein vielseitiger Meister, Architekt, Bildhauer und Maler, der sich in der Schule des Michelangelo gebildet hatte und zuerst dessen Weise in Spanien einführte. Toledo vornehmlich ist reich an Werken seiner Hand.

Berthold v. Leiningen, Graf, 18. Bischof von Bamberg, gest. 1285, hat sein Grabmal im Dome, auf dem Boden der Sakristei genüber vor dem Mariähimmelfahrtsaltar. Es ist sargähnlich, von Stein, und stellt ihn in ganzer Figur halberhaben dar;

sein Haupt, auf einem Kissen ruhend, ist mit der Inful bedeckt; seine Rechte ertheilt den Segen, die Linke hält den Bischofstab.

Berthold, Mönch, entwarf mit dem Bruder Jordan im J. 1207 den Plan zum Kloster Walkenried am Harz, dessen Architekt in den J. 1223—25 Abt Heinrich von Walkenried war.

Bertin, Eduard und Jean Victor, zwei französ. Maler unserer Zeit, die auf eine stylgemässere und poetische Auffassung der Landschaft ausgehen. Im Palais Luxemburg zu Paris sieht man Arbeiten von Beiden; hier erscheint Victor in seinen Landschaften poetischer als Eduard. Von einem dieser Bertin's, Ritter der Ehrenlegion, sah man 1836 auf der Berliner Ausst. eine Ansicht von Cortona in Toscana.

Bertoli, Graf Giov. Domenico, 1676 zu Moreto in Friaul geboren und um 1759 gest., hat sich als Patriarch von Aquileja um die vor ihm wenig oder gar nicht beachteten Alterthümer daselbst die grössten Verdienste erworben. Die Aquilejer hatten fast lediglich aus den antiken Bauresten ihre Häuser hergestellt, welchem Missbrauch mit den edlen Ruinen er dadurch steuerte, dass er in Verbindung mit mehren Gelehrten alle alten Steine, die einzeln sich vorfanden, zusammenkaufte. Davon baute er einen Portikus, der bald die Bewundrung der Fremden wie der Aquilejer selbst auf sich zog. Die Ruinen der Stadt und Provinz liess er zeichnen und abbilden, und durch Muratori und Apostolo Zeno veranlasst, gab er mehre Abhandlungen über Gegenstände des Alterthums heraus. Sein Hauptwerk ist: *Le antichità di Aquileja profane e sacre* (Venedig, 1739).

Bertram, Joh. Bapt., s. unter Boisserée.

Berynger, Heinrich, war um 1386 mit Meister Klaus dem Parlirer und mit Meister Nikolaus Becker als Baumeister an der Petri-Paulikirche zu Liegnitz thätig.

Berytus, eine alte phönizische Küstenstadt zwischen Sidon und Tripolis, welche von Abulfeda als blühender Hafen von Damaskus bezeichnet wird. Diese Stadt, jetzt Nahr Beirut genannt, hiess unter den Römern *Julia Augusta Felix Berytus* und schlug als röm. Kolonie mit italischem Rechte ihre eigenen Münzen. Sie war von Tryphon zerstört, aber unter Augustus durch M. Agrippa wiederhergestellt worden. Unter dem Kaiser Claudius ward sie vom König Herodes Agrippa durch prachtvolle Theater, Bäder und Portikus bedeutend verschönert. Unter Caracalla erhielt sie den Beinamen *Antoniana*, unter welchem man ebenfalls Münzen von ihr kennt. Ihre Zerstörung im Mittelalter ist in einem grossen Gemälde für den Herzog von Braunschweig von Adolf Teichs behandelt worden. Der Zerstörer war Heinrich der Lange, Pfalzgraf am Rhein; das Bild zeigt ihn, wie er Berytus in Brand aufgehen lässt und den gefangenen Christen die Freiheit schenkt; die schöne Anordnung des Ganzen, wie der einzelnen Gruppen, der Ausdruck in den verschiednen Gesichtsbildungen und die Farbengebung werden gleich sehr gerühmt. — Ueber die Ruinen von Berytus s. Widenmann's Zeitschrift: Das Ausland 1838, Nr. 178, S. 709. Das neuere Beirut, nur noch ein kleiner Hafenort Syriens und seit Langem der Sammelplatz der Karawanen nach Mekka, wurde vom 10.—14. Sept. 1840 durch das Bombardement der vereinigten engl.-österr.-türkischen Flotte unter Admiral Stopford grösstentheils zerstört und so der Knoten der damaligen syrischen Frage zwar nicht durchhauen, aber durchschossen.

Berzelius, Jacob, geb. 1779 zu Westerlösa im Kirchspiel Wäfwersunda in der schwedischen Provinz Ostgothland. Das beste Bildniss dieses weltberühmten Chemikers sieht man in der Akademie der Wissenschaften zu Stockholm. Es wurde 1843 durch den ausgezeichneten Kunstdilettanten, Obersten Södermark, gemalt.

Besançon, am Doubs, Hauptort des franz. Departements des Doubs, ist eine sehr alte, unter Louis XIV. durch Vauban stark befestigte Stadt. Als *Bisontium* war sie schon zur Zeit Cäsars bekannt, der die Sequaner aus dem bedeutenden Waffenplatze vertrieb und hier den Ariovist schlug. Dann war B. deutsche Reichsstadt und Hauptort der Freigrafschaft (*Franche Comté*), mit welcher es durch den Nimweger Friedensschluss 1679 an Frankreich kam. Wie noch mehre Strassen Besançon's die alten röm. Namen tragen und von den reichlichen Bauresten aus Römerzeit namentlich die eines Triumfbogens des Kaisers Aurelian, eines Aquaeducts und Amphitheaters schon lange bewundert werden, so hat man in neuerer Zeit bei B. auch ein röm. Theater entdeckt, das wohl gegen 20,000 Menschen zu fassen vermochte. Unter den mittelalterlichen Bauwerken zu B. ist das ausgezeichnetste der Dom, über den uns jedoch nähere Kunde abgeht. Hier, dem südlichen Haupteingange genüber, hängt (derzeit in ungünstiger Höhe) ein Hauptbild von Fra Bartolommeo: Maria mit dem Christkind auf einem Throne, welcher von Engeln auf Wolken getragen wird. (Vergl. über dies ächte Stück den Art. „Bartolommeo“ gegen Schluss.) Die alte Kathedrale besitzt übrigens Gemälde von Vanloo und Marmorarbeiten von

Breton. Die Kirche *St. Pierre* hat von Letzterm eine schöne Kreuzabnahme. Merkwürdig ist der „Palast des Cardinals Granvella“ durch seine halb germanische, halb röm. Bauart. Die Stadt besitzt eine Bibliothek mit einer Münzsammlung und ein Museum mit vielen Antiken, Gemälden etc. 1844 erschien zu B. ein „*Catalogue de peintures et de dessins du musée de Besançon.*“

Besborodko (Alexander, Fürst von), gest. 1799 in Petersburg, war nach Panins Tode 1783 der Günstling der grossen Katharina, bis ihn Plato Subow aus dieser Stellung verdrängte. Er zählte zu den leidenschaftlichsten Liebhabern der Kunst, und noch jetzt erregt seine in dem vormals von ihm innegehabten Palaste zu Petersburg aufgestellte Gemäldegallerie die Bewundrung der Kunstfreunde.

Besche, Gerhard de, ein Niederländer, ward durch König Karl IX. nach Schweden berufen, um den zweiten gothischen Thurm der Domkirche zu Upsala aufzubauen (der 1702 abbrannte).

Besserer, H. J., blühte zwischen 1640—57 als Maler zu Strassburg. Um dieselbe Zeit war Sebastian Stosskopf daselbst mit Malerei beschäftigt.

Betfahrt heisst das Pilgern nach einem Heiligenbild, wobei geopfert wird; dann heissen auch Betfahrten die öffentlichen Prozessionen, bei welchen die Heiligenbilder mit Gesang, Fahnen und Kreuz durch die Felder getragen werden, um Schutz und Segen für die Früchte zu erhalten. Dies geschieht in der Betfahrtwoche, vom Sonntag Rogate bis zum Himmelfahrtstage, die auch schlechthin Betwoche heisst.

Bethlehem, der Geburtsort des Königs David und unsers Religionsstifters Jesus, jetzt Dorf, früher Stadt in Syrien, liegt eine Meile von Jerusalem an einem ganz mit Weinstöcken und Oelbäumen bedeckten Berge, wohin eine Wasserleitung führt. An der Stelle, wo Jesus angeblich geboren worden, steht eine grosse vom Kaiser Justinian (nicht, wie die falsche Sage geht, von der Kaiserin Helena) erbaute Kirche, in deren Krypta die Grotte eingeschlossen ist, wo die Heilandskrippe gestanden haben soll. Daher ist die Kirche auch „Maria zur Krippe“ (*Maria di presepio*) getauft worden. Das Gebäude hat sich im Ganzen ausgezeichnet erhalten, was namentlich dem Umstande mit zu verdanken ist, dass die Araber und Türken als Islambekenner unsern Jesus als zweiten höchsten Profeten nach Muhammed anerkennen und dieser Rangstellung gemäss verehren. Der Bau erscheint als eine mächtige fünfschiffige Basilika mit einfach römischen Säulen und geraden Gebälken, ähnlich der alten Peterskirche von Rom. An jeden Flügel des Querschiffs lehnt eine grosse Tribune, ähnlich der des Hauptschiffes, an. Man bewahrt in der Kirche ein Becken von Marmor, worin Jesus als Kind gelegen haben soll; ein Ding wie viele, an die der dumme Glaube sich hängt, ohne nach Geschichte und Wahrheit zu fragen. (Das 8. Heft des schönen lithografischen Werks: *Sketches of the holy land* von Roberts, beschäftigt sich namentlich mit Bethlehem. Das erste Blatt, Vignette, stellt die Kapelle mit der Geburtsstelle Christi, der Krippe etc. dar; das zweite gibt eine allgemeine Ansicht vom Orte Bethlehem selbst; das vierte, ein grosses Blatt, bietet die Inneransicht der justinianischen, durch die grundlose Sage der heil. Helena zugeschriebnen Basilika. Das grosse, nach dieser Skizze in Oel ausgeführte Bild des Künstlers befindet sich in der Standish'schen, jetzt dem König Louis Philippe gehörigen und im Louvre zu Paris aufgestellten Sammlung.) — Ein zweites Bethlehem liegt in Nordamerika in der pennsylvanischen Grafschaft Northampton, nordöstlich von Philadelphia, ward 1741 gegründet und ist der Hauptort der evangelischen Brüdergemeinde auf transatlantischem Boden, die hier ihren Bischof und eine schöne Kirche hat.

Betstühle spielen in den mittelalterlichen Kirchen eine eigne kunstgeschichtliche Rolle, besonders in Kirchen germanischen Styles, wo sich die Holzskulptur unsrer Vorvordern an solchen Gegenständen vielfach verewigte. Ein berühmtes Exemplar ist der Betstuhl des Grafen Eberhard des Aeltern von Würtemberg, nachmaligen ersten Herzogs von Würtemberg und Teck. Dieser Betstuhl steht in der ehemaligen Propsteikirche St. Amandus von Urach, der damaligen Residenz Eberhards, ehe er diese nach dem Münsinger Vertrage im J. 1482 nach Stuttgart verlegte. Dieser herrliche, aus dem besten und reinsten Eichenholze geschnitzte Stuhl ist eine der schätzbarsten Reliquien jener Zeit und von bedeutendem Kunstwerth neben dem kostbaren Schwert dieses Fürsten und dem Tagebuche, das er in Palästina führte, welche beide letztern Gegenstände im Stuttgarter Archiv aufbewahrt sind. Graf Eberhard liess den kostbaren thronartigen Stuhl im J. 1472 machen, nachdem er vier Jahre vorher aus dem heil. Lande heimgekehrt war. Als Mitglied vieler geistlicher Orden und als Landesherrn stand ihm nach der kirchlichen Observanz jener Zeiten das Recht zu, seinen Betstuhl dem Kirchensitze des Propstes genüber aufzustellen, folglich zur Linken des Altars. Am 4. Juli 1474 vermählte sich Graf Eberhard mit

Barbara, Tochter des Markgrafen Ludwig von Mantua, aus dem Hause Gonzaga; sie war eine Enkelin des Markgrafen Albrecht Achilles von Brandenburg; wahrscheinlich lernte Eberhard seine nachherige Gemahlin am Hofe ihres Vaters kennen, was bei seinen öftern Reisen nach Rom wohl möglich war, und aus diesem lässt sich auch erklären, warum er an gedachtem Betstuhl das Bild der heil. Barbara und St. Peters anbringen liess, erstres als das der Namenspatronin seiner Gattin und das zweite als Erinnerung an St. Peter in Rom. Ganz vorzüglich schön ist die Figur des heiligen Petrus; sie ziert die äussere rechte Seite des Stuhles, deren Dekoration überhaupt von vortrefflicher Ausführung ist. (Vergl. die herrlich wiedergegebnen Details dieses Betstuhls in der „Ornamentik des Mittelalters, gez. und herausgeg. von K. Heideloff und K. Görgel," Heft IV.) Sonderbar gewählt erscheint der Gegenstand des Basreliefs an der Brüstung des Betschemmels, das den Noah vorstellt, wie er weinestrunken in einer mit Weinlaub umschatteten Hütte schläft, von seinen beiden ältern Söhnen mit einem Kleid bedeckt, von dem Jüngsten aber verspottet wird. Noah spricht den Fluch über Ham, den Spötter, aus, während er Sem und Japhet als gute Söhne segnet. Die barock scheinende Wahl dieses Gegenstandes an einem Betstuhl sollte wohl ihren moralischen Grund haben, wie denn ähnliche Vorstellungen zu jener Zeit sehr beliebt waren, indem man wirklich gute Absichten durch die wunderlichsten Mittel zu erreichen suchte. Der ganze Stuhl ist einfarbig, Eichenholz in seiner natürlichen Farbe, ohne alle Polychromie, mit Ausnahme einiger Vergoldung am Schlussknopf des Plafonds, dann am Wahlspruch des Grafen: *Attempo* (ich wag's!) und an den beiden Röschen. Das Ganze ist ein Meisterwerk altdeutscher Schnitzkunst und in grosser Mannichfaltigkeit vorgetragen; zu beklagen ist nur, dass dieser Stuhl so bedeutend beschädigt ist, vorzüglich der Aufsatz, wo ganze thurmartige Partieen nebst den wunderschönen Verzierungen an den gräflichen Wappen und an den beiden Engeln als Schildhaltern fehlen. Doch heisst es, dass der Stiftungsrath von Urach diesen herrlichen Betstuhl durch einen im altdeutschen Styl erfahrenen Künstler wiederherstellen lässt.

Bettelmönche erscheinen im frühern Mittelalter mit dem Bettelsack, im spätern M. auch blos mit einer Armenbüchse in der Hand dargestellt. Sie tragen ein Glöckchen am Stabe.

Beuckelaer, Joachim, s. Bueckelaer.

Beuther, Friedrich, hielt sich anfangs dieses Jahrh. mehre Jahre zu Bamberg auf und lieferte schöne Dekorationen für die Schaubühne, ging hierauf nach Würzburg, dann nach Weimar, wo er als Hoftheatermaler angestellt ward, und 1825 nach Braunschweig und Kassel. Man kennt von diesem Dekorationsmaler auch mehre in Aquatinta gearbeitete Blätter, darunter zwei, die einen röm. Prachtsaal und einen altdeutschen Rittersaal vorstellen.

Bewick, Thomas, ein ausgezeichneter Holzschneider, der gegen Ende des vor.Jahrh. in England den beinahe ganz entschlafenen Holzschnitt wieder ins Leben rief. Nachdem er beim Kupferstecher Bielby in Newcastle die Schnitte zu Hutton's Abhandlung über die Schiffahrt gefertigt hatte, concurrirte er im J. 1775 um die Prämie für den besten Holzschnitt, die von der Gesellsch. der Künste zu London ausgesetzt war. Er sandte einen Jagdhund ein, den er mit vieler Naturwahrheit gezeichnet hatte, und gewann den Preis. Dieser gekrönte Schnitt wurde den von Th. Saint in Newcastle edirten Fabeln von Gay angeheftet, deren übrige Holzschnitte ebenfalls von Th. Bewick und von dessen Bruder John gearbeitet sind. 1790 erschien zuerst zu Newcastle, dann 1811 zu London „*A general history of quadrupeds*," wozu er die Holzschnitte sämmtlich nach eigner Zeichnung machte. Die Thiere sind richtig und sehr ausdrucksvoll gezeichnet, die Schnitte zart ausgeführt. Ausser verschiednen Vignettenschnitten zu englischen Autoren ist noch die von ihm schön illustrirte *History of british birds* zu erwähnen, die 1809 zu London erschien und sein Talent auch in Abbildung von Land- und Wasservögeln documentirte. Bewick erfand das Verfahren, wodurch man selbst im Holzschnitt alle Abstufungen der Tinten erreichen kann, indem man der Bildfläche der Holzstöcke verschiedene Höhen gibt. Sein Bruder John, der ihm nicht gleichkam, starb schon 1795. Thomas starb 1828 in einem Alter von 75 Jahren.

Bianchini, Fr., publicirte eine *Descrizione delle sculture del palazzo d' Urbino*, worin er diese Skulpturen (die berühmten Reliefs mit Trofäen und sonstigen militärischen Darstellungen, die ehedem einen Fries an der Façade des herzogl. Palastes bildeten und die der Legat Kardinal Stoppani im J. 1756 abnehmen und in den obern Corridoren anbringen liess) mit Unrecht als „grösstentheils von Roberto Valturio herrührend" bezeichnet; zwar kommen in Valturio's Buch *dell' arte militare* einige derselben vor, aber die meisten finden sich unter den Zeichnungen des *Francesco di*

Giorgio Martini in zwei Handschriften der königlichen Privatbibliothek zu Turin und des Chev. Saluzzo, daher die Urbiner Palastskulpturen mit ziemlich Gewissheit letzterm Baumeister und Bildhauer zuzuschreiben sind.

Biard, Name mehrer berühmten Künstler. Pierre B., Baumeister, Bildhauer und Stecher, blühte zu Paris in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Seine Studien machte er zu Rom in Michelangelo's Schule, deren Grundsätze er mit nach Frankreich brachte. Eins seiner Basreliefs, das sich über dem Portale des pariser Stadthauses befand und Heinrich IV. zu Ross vorstellte, ging in der Revolution zu Grunde. Von ihm wurde auch der Chor für die Musiken in der Kirche St. Etienne du Mont mit schönen Figuren geschmückt. Man kennt von ihm zwölf nach Buonarroti, Giulio Romano u. A. gestochene Blätter. Er starb, 50 J. alt, 1609. Pierre B. der Jüngere, des Vorigen Sohn, war als Bildhauer mittelmässig; er lieferte die Statue Louis XIII. auf der Plaçe royal und setzte sie auf das Pferd, was Daniel Ricciarelli für die Ritterstatue Heinrichs II. nicht ganz vollendet hinterliess. Dies in Bronze gegossne Werk wurde 1639 errichtet und stand bis zur Revolution. — Jean B. von Rouen, tüchtiger Zeichner zu Paris, bildete sich unter David und gelangte zu einer ganz originellen Manier, die in charakteristischer Verwandtschaft mit der Zeichnungsweise der ersten Meister der italienischen Schule steht. Unter seinen derartigen Werken zeichnen sich aus: die heil. Familie nach *da Vinci*, die Jungfrau mit dem Christkind nach *Raffael*, die schöne Gärtnerin nach dems., die heil. Magdalena in der Wüste etc. Diese und ähnliche Tableaux blieben theils in Frankreich, theils kamen sie nach England; ein sehr schönes besitzt z. B. der Marquis v. Stafford, für den es B. zu London selbst anfertigte. Der Künstler beschäftigte sich immer rein nur mit Zeichnen und mit Unterrichtgeben darin. Er wirkte noch 1827 zu Paris. — François Biard, geb. 1800 zu Lyon, zählt zu den berühmtesten Genremalern. Er bildete sich in der Kunstschule seiner Vaterstadt und schon seine ersten Bilder verdienten hinsichtlich der Composition und Ausführung alles Lob; sie waren gefällig, einige voll Wahrheit, nur erreichte er nicht die Farbentransparenz seines Landsmanns Michel Grobon. Franz bereiste Spanien, Griechenland, Syrien und Aegypten, und führte nach seiner Heimkunft die überall gesammelten Skizzen in Gemälden aus. Diese wurden daher von grosser Mannichfaltigkeit und gingen rasch in Privathände und Gallerien über. Im J. 1833 brachte er das Gemälde eines arabischen Stammes, der in der Wüste vom Samum überfallen wird, zur Ausstellung im pariser Salon. Dies Bild ist von grossartig poetischer Auffassung, von erschütternder Illusion und im Ton einer verzehrenden Glut gehalten. 1836 sah man auf der Berliner Ausstellung seine reizende „Odaliske zu Smyrna," und auf der Leipziger Ausst. 1837 die herumziehende Springerbande, die in seltsam theatralischem Costüm auf Zuschauer wartet. Letztres Bild ist äusserst dramatisch; links steht der Direktor mit untergeschlagnen Händen; er hat den Vorhang zurückgeschoben und blickt mit zürnendem Pathos gen Himmel, denn es regnet und das Publikum erscheint nicht; in der Mitte das durch Intriken ruinirte Gesicht der Matrone; Pagliazzo, eine höchst witzige Figur, guckt neugierig in den offnen leeren Geldkasten, den die Alte ihm mit einer Miene zeigt, in der sich Weltverachtung, Spott und ein weisheitsvoller Leichtsinn begegnen; ein zartes Mädchen, aber pfiffig und kokett, eine Brünette in Chamois, sitzt mit untergeschlagnen Füssen am Boden und blickt nach dem leeren Kasten, während sie die Violine streicht; man will trotz dem Wetter das Publikum locken, denn hinten schlägt einer die grosse Trommel, ein andrer Bursche hält den Janitscharenhalbmond, aber gähnt bei dieser Langenweile; der Lampenputzer ist im Hintergrund bei den Wachsfiguren beschäftigt; überall Spannung, alles ist lebhaft angeregt, denn es handelt sich um Sein oder Nichtsein bei diesen Leuten. Alles ist hier auf einen schlagenden Moment pikirt, daher das sprudelnde Leben, die pulsirende Flüssigkeit, das dramatische Interesse; ein solches Bild malt nur ein kecker Geist. Auf ders. Ausst. 1837 sah man seinen Sklavenmarkt an der Goldküste Afrika's, genial in Erfindung und Ausführung. Dieses grosse Meisterwerk zeigt einen bedeutsamen Akt in der Kulturgeschichte der Menschheit. Wir sehen hier den weissen Europäer auf dem Gipfelpunkt seiner civilisirten Verworfenheit. Schaaren von schwarzen Brüdern werden gekoppelt herbeigeschleppt, man taxirt sie nach ihrem Fleisch, verhandelt sie nach ihren Gliedern; einer liegt am Boden, man prüft die Gesundheit seiner Zähne. Ein andrer weisser Henker drückt einem schwarzen Weibe das Brandmal des Eigenthumsrechts auf den nackten Rücken. Er raucht mit der schönen weissen Ruhe seines kultivirten Gesichts eine Cigarre, das schwarze Weib krümmt sich vor ihm und schlägt den stummen Blick voll unsagbarem Schmerz gen Himmel. Aber dies schöne Auge findet keinen Rächer; der Himmel kleidet sich in stilles Abendroth und schweigt, er lässt den Menschen ihr Verbrechen und der

Unschuld den Schrei der Verzweiflung. Allerlei schreckliche Gruppen zeigen aufs mannigfachste dieses Schauspiel, das sich die Menschheit liefert, indem der Mensch seinen Mitbruder verhandelt und sich noch weit mehr entadelt als die Opfer seiner Bosheit und Gewinnsucht. Am schrecklichsten sind die drei Gestalten der schwarzen Verkäufer. Der eine befühlt das Gold, das man ihm zahlt für seinen Bruder, die gierige Dummheit seiner Gesichtszüge fragt, ob das genug sei für gesundes Menschenleben; ein Zweiter streckt zum Zeichen seiner Forderung drei Finger in die Höh'; der Dritte grinst wie ein Mephisto in schwarzer Haut. Unten sitzt ein reichgezierter Negerhäuptling auf buntem Teppich, er sieht dem Handel ruhig zu, die Stupidität der schwarzen Majestät raucht eine Pfeife Knaster bei diesem Anblick der Scheusslichkeit. Auch eine kleine schwarze Unschuld, ein Negerkind, sitzt unten am Boden, und sieht still zu, wie man dem Vater die Zähne befühlt, um zu wissen, wie viel er wohl werth sei. In all diesem hat der Maler die Verworfenheit der dummen Natur dargestellt. Aber die bewusste Verworfenheit des europäischen Geistes, der hier seine perfide Ueberlegenheit entwickelt, diese liegt in der Miene des weissen Sklavenhändlers, der, rechts hingelehnt, den ganzen Handel zu Buche bringt und seinen Vortheil überschlägt. Man muss sagen, dass Biard ein Kunstwerk ohne alle Versöhnung lieferte. Es fehlt dem Bilde ebenso sehr die Versöhnung, als sie der Sache selbst fehlt. Für diese Grausamkeit der Weissen hat die Weltgeschichte noch keine Rache erfunden, erst spätre Jahrhunderte werden diese Gräuel zu rächen wissen, die wilden Kinder der dunkeln Haut werden dereinst zu furchtbarer Wiedervergeltung aufstehn, in der Revolution der Unterdrückten gegen die Aristokratie der Weissfarbigen wird die Weltgeschichte eine Versöhnung zu finden wissen. Biard konnte keine Versöhnung andeuten, er gibt den Akt, wie er ihn aus dem Leben greift. — Später hat Biard sich aus Grönland und Spitzbergen die Malermotive geholt; der „Kampf mit den Eisbären" (im Besitz des Consuls Schletter zu Leipzig) war unter diesen Nordhimmelsstücken sein Bedeutendstes. 1844 sah man von ihm im Pariser Salon ein Stück moderner Historie: den „König Philipp beim Wachtfeuer der Nationalgarden im Juni 1832." Das Bild hat im Ganzen viel und einen sehr wahren Effekt, nur dass die Porträts des Königs und des Marschalls Lobau gar zu gemein aufgefasst, ihre Bewegungen zu grotesk übertrieben sind; die Nationalgarde bivouakirt auf dem Carousselplatze, und die Mannschaft, von den Wachtfeuern beleuchtet, drängt sich nach der Mitte des Bildes, wo der König aus dem Triumfbogen tritt; Marschall Lobau begrüsst ihn enthusiastisch, ebenso die Officiere und Nationalgardisten der verschiednen Waffen. Biards neuste Arbeiten sind „Linné's Jugendleben" (landschaftliches Genrebild) und die „Mannschaft eines Schiffs, die den Negern eines Sklavenschiffs, das sie in den Grund gebohrt, die Freiheit gibt."

Biberach, Stadt im Donaukreise des Königreichs Würtemberg, war ehemals Reichsstadt (seit den Zeiten Kaiser Friedrichs II.) und hatte sowohl im 30jährigen Kriege als im span. Successionskriege viel zu leiden. Eine Stunde davon liegt das „Jordansbad." Am 2. October 1796 schlug Moreau hier die Oesterreicher total aufs Haupt, und am 9. Mai 1800 erfuhren letzre ebendaselbst wieder dieselbe Schmach durch Saint-Cyr. Biberach ist Geburtsort Bernhard Neher's, Cornelius' hochbegabten Schülers, der jenes imponirende Freskenbild am Münchner Isarthore (Kaiser Ludwig des Baiern Einzug) gemalt hat, dann in Weimar die dem Andenken Göthe's, Schillers und Wielands bestimmten Gemächer des dortigen Schlosses mit Fresken schmückte und jetzt als Direktor der Kunstakademie zu Leipzig wirkt. Auch der Historienmaler Joh. Friedr. Dieterich (seit 1833 Prof. an der Stuttgarter Kunstschule) ist aus dem schwäbischen Biberach. Letzrer, der von 1820 an mehre Jahre in Rom lebte und dort die Freundschaft seiner berühmten Landsleute Gottlieb Schick und Eberhard Wächter genoss, hat seit seiner Rückkehr manches Kirchlein in Würtemberg und Baden mit trefflichen Altarbildern geschmückt.

Biberich, Städtchen am Rhein, zum Herzogthum Nassau gehörig, weist ein schönes Residenzschloss im neufranzös. Style auf, das zu Anfang des 18. Jahrh. begonnen und unter Karl August von Nassau-Usingen (gest. 1753) vollendet ward. Man nennt es oft die schönste Fürstenburg am Rheine; doch wird dies schon durch den Geschmack des Styls widerlegt. Im Schloss befindet sich auch die Kirche mit der fürstlichen Gruft. In dem grossartig angelegten, an das Schloss anstossenden Garten ist die auf den Ruinen der alten Burg Mosbach erbaute alterthümliche Burg merkwürdig, welche viele schätzbare Denkmale deutscher Vorzeit enthält, die aus der aufgehobnen Abtei Ebersbach hieher gebracht wurden. Südöstlich von Biberich liegt Castell, dessen Name schon andeutet, dass hier eine Römerveste stand, von der auch noch die Spuren sich vorfinden.

Bibiena ist der Zuname, unter welchem die Künstlerfamilie Galli bekannt ist.

Senior derselben ist Gian Maria Galli, ein Historienmaler, der die Zubenennung *da Bibiena* allein mit Recht trägt, da er in dem bolognesischen Dorfe Bibiena geboren war (1625). Dieser Gian Maria da B. war Schüler und Gehilfe des Franz Albani, in dessen Styl er sich so glücklich hineinarbeitete, dass z. B. sein heil. Anton in der Servitenkirche zu Bologna ganz wie ein Werk seines Meisters erscheint. Auch Mythisches malte er in Albani's Art. Er starb 1665. Sein Sohn Fernando Galli da B., geb. 1653, kam als elfjähriger Knabe in die Lehre zu Carlo Cignani, fühlte sich aber bald zur Architektur hingezogen und studirte diese unter Mauro Aldovrandini und Giulio Trogoli. Zu Parma baute er für den Herzog Ranuccio Farnese das prächtige Haus Colorno, welches er mit Gärten und einem schönen Theater zierte. Seinen höchsten Ruhm erwarb er fortan als Bühnenbaumeister und Dekorator; nach Prag berufen, führte er dort zur Krönung Karls VI. das prachtvolle Theater auf, das wir aus den Stichen von Brugger (Grundriss), A. Birckhardt (Scene), H. Martin, J. Lidl, W. Heckenauer, F. Dietel (Profil des Amphitheaters) kennen. Auch malte er zu Prag die Dekorationen des Krönungssaales und den prächtigen Triumfbogen zur Heiligsprechung Johanns von Nepomuck. In Wien malte er die schönen Festdekorationen bei der Geburt des Erzherzogs; dann ging er ins Vaterland zurück und versorgte fast ganz Italien mit Dekorationen. Sein Tod erfolgte 1743. Fernando besass gute mathematische Kenntnisse, war vorzüglich geschickt in der Bühnenmechanik und verstand sich tüchtig auf das Perspectivische, was seine Verzierungsmalereien an und in Palästen wie für Bühnen beweisen. Seine perspectivischen Darstellungen und Dekorationen wurden zu Augsburg gestochen und erschienen 1740 in Fol. unter dem Titel: *Varie opere di prospettiva inventate da F. Galli-Bibiena.* Zu Parma gab er bereits 1711 heraus: *L'architettura civile preparata sulla Geometria e ridotta alle prospettive* (mit 72 Kupf.), und 1725 zu Bologna die *Direzioni nel disegno d' architettura civile,* welche beiden Tractate, sowie seine *Direzioni nell' prospettiva teorica*, höchst verdienstlich genannt werden. Ausserdem schrieb er eine *Encomia delle fabbriche contra i pittori d'architettura.* — Sein Bruder Francesco, geb. 1659 zu Bologna, gest. 1739, lernte bei Pasinelli und Cignani, unter welchen er sich im Figurenmalen ausbildete, daher er in der Folge mehre Landschaften Fernando's staffirte. Letztrer überragte ihn in allem Wissenschaftlichen; dagegen zeichnete sich Francesco durch grossartige Auffassung und handsichere Ausführung bei seinen Verzierungsmalereien aus. Auch ihn zog es mächtig zur Architektur, der er nun völlig sich weihte und zwar mit solchem Eifer, dass sein Name bald neben den besten Künstlernamen jener Periode genannt ward. Francesco baute die herzogl. Reitbahn zu Mantua, kam unter Leopold I. nach Wien, wo er einen grossen Theaterbau ausführte und von Joseph I. zum Hofarchitekten ernannt ward. Hierauf ging er nach Lothringen, um wieder einen prächtigen Bühnenbau aufzuführen, kehrte dann nach Italien heim und folgte dem Ruf nach Verona, wo er für die Akademie der Philharmoniker unter den Eingebungen des berühmten Scipio Maffei das grosse Theater mit prächtigen Stiegen und Sälen erbaute, das für ein Meisterstück gilt. Später führte er in Rom das Teatro Alberti auf. Auch Francesco kennt man als Autor; er schrieb: *Architettura maestra dell' arti che la compongono*, ein Werk, das die Baukunst in allen ihren Ordnungen, Risse von Palästen, Bühnenarchitektur und Beschreibungen der von ihm erbauten Theater enthält. — Antonio Bibiena, der Sohn Fernando's, geb. 1700 zu Parma, pflanzte den Ruhm des Zunamens in Italien durch ein Talent fort, das man in dieser Familie als ein Erbgut betrachten kann. Erst unterrichtete ihn Fernando selbst, dann kam er zu den Malern J. dal Sole, F. Torelli und M. Franceschini. Er erregte durch scenische Arbeiten Bewundrung und ward gleich den Vorigen auch in Deutschland beschäftigt. Unter Karl VI. arbeitete er zu Wien, und selbst in Ungarn, kehrte aber nach dessen Tode ins Vaterland zurück, wo er als Maler und Architekt ganz dem Bühnlichen lebte. So erbaute und verzierte er die Bühnen von Pistoja und Siena und das *la Pergola* genannte Theater zu Florenz. Allein sein meisterlichster, obwohl von Pamphleten verfolgter Bau war das neue Theater zu Bologna, welches von innen und aussen rein aus Stein aufgeführt und bis auf den Portikus an seiner Vorderseite im J. 1763 beendigt wurde. Antonio starb 1769, oder nach Andern 1774 zu Mailand. — Alessandro Bibiena, ebenfalls Sohn Fernando's, wirkte als Maler und Architekt hauptsächlich in Deutschland. Zuletzt beschäftigte ihn der kurfürstliche Hof von der Pfalz, in dessen Diensten er als Baudirektor um 1760 starb. Von ihm wurde unter dem Kurfürsten Karl Philipp die sogen. Jesuitenkirche zu Mannheim erbaut, die sich im Roccocostyl bewegt und etwa in Vergleich mit den altdeutschen Kirchen kaum einen flüchtigen Blick aushält.

Bibliothekgebäude müssen, weil sie zu den Bauten für wissenschaftliche

Zwecke gehören, zwar von überflüssigem Prunk entfernt bleiben, doch aber bei ihrer Wichtigkeit einen durchaus edlen, in allen Theilen des Bauwerks gehörig ausgebildeten Charakter erhalten. Von ältern Gebäuden der Art ist vornehmlich die St. Markusbibliothek an der Piazetta zu Venedig zu nennen. (S. auf beigedrucktem Holzschnitt das Gebäude links, hinter dem sich der 335 F. hohe Glockenthurm von



St. Markus erhebt.) Im J. 1360 schenkte Francesco Petrarca und hundert J. später der Kardinal Bessarion, Patriarch von Konstantinopel, der Republik Venedig eine Sammlung von seltnen und merkwürdigen Büchern. Diese Sammlung war anfangs lange Zeit in einem vorläufigen Lokal aufgestellt, als im J. 1536 die Republik ein Gebäude zu errichten beschloss, das zur Aufnahme eines so kostbaren Bücherschatzes

würdig sei. Man sah sich dafür nach einem tüchtigen Architekten um, und wählte den Jacopo Tatti genannt Sansovino. Der Ort, den man für den Bibliothekbau ausersah, liegt dem Dogenpalast genüber; auf der Seite nach dem Meere hin erstreckt er sich bis zur Münze, auf der andern endet er bei dem Campanile, dem Glockenthurm von San Marco, welcher der Kirche genüberliegt. Als Sansovino die Façade seines Bauwerkes entwarf, glaubte er, nicht ohne guten Grund, dass sie den ganzen linken Flügel des St. Markusplatzes fortgesetzt werden müsse; auch gab er ihr die gleiche Höhe mit den alten Procuratien, die seinem Bauwerke genüberstehn, um so eine angemessene Regelmässigkeit und eine mit dem zwischenliegenden Platze in Verhältniss stehende Erhebung herzustellen. Aber mit der Höhe des von Buono und Lombardi errichteten Baues der Procuratien behielt er doch nicht deren Façadenanordnung bei. Statt der drei Etagen, aus denen die Procuratien bestehn, bildete er seinen Bibliothekbau nur aus zweien, über die er, um die Verschiedenheit der Höhen auszugleichen, einen breiten, mit Skulpturen geschmückten Fries und eine Balustrade als Krönung setzte. So wusste er sein neues mit dem alten Gebäude zu einer grossartigen Gesammtwirkung zu vereinen, ohne darum seine ihm eigenthümlichen Ideen aufzugeben. Ein unglücklicher Einsturz, der sich ereignete, als er mit den letzten Arbeiten an der Bibliothek beschäftigt war, brachte ihn ins Gefängniss, aus dem er nur mit Mühe durch die Fürsprache eines Gesandten und die Ergebenheit seiner Freunde befreit ward. Bedauernswerth bleibt, dass Scamozzi, der nach Sansovino das Werk vollendete und überdies den St. Markusplatz durch Errichtung seiner prächtigen *Procuratie nuove* vervollständigte, die Rücksichten seines Vorgängers auf die von dem Ensemble gebotene Regelmässigkeit ganz ausser Acht gelassen hat. Das Baumaterial der Bibliothek von San Marco ist durchweg istrischer Kalkstein. Das Gebäude erhebt sich auf einem Unterbau von drei Stufen; das unterste Stockwerk wird zum Theil durch eine Halle eingenommen, die sich an der nach der Piazzetta gelegnen Längenfaçade des Gebäudes in 21 Arkaden öffnet; drei ähnliche Arkaden nehmen die ganze Breite jeder der schmalen Seitenfaçaden ein. Die Architektur dieses Stockwerks wird hauptsächlich durch eine Säulenordnung bestimmt, die man die italienisch-dorische nennen kann. Jeder Arkadenpfeiler nämlich wird in der Mitte durch eine eingemauerte Säule verstärkt, der ein dorisches Gebälk aufgelegt ist; die Säulen haben bei attischen Basen auf unkannelirten Schäften ein römisch-dorisches Kapitäl; die Triglyfen und Metopen des Frieses sind in einer Weise angeordnet, die nach Vitruvs Meinung eine verbesserte ist; wenigstens glaubte Sansovino bei Anordnung dieses seines Frieses eine architektonische Schwierigkeit gelöst zu haben. Vitruv will nämlich die Stellung der Triglyfen über der Mitte der Säulen auch über den Ecksäulen beibehalten, bei welchen an griechischen Monumenten der Triglyf aus der Richtung der Säulenaxe an die Ecke des Frieses rückt; Vitruv ordnet aus diesem Grunde an den Ecken des Frieses *semimetopia* (Halbmetopen) an. Dass eine solche Anordnung nur aus einer oberflächlichen Kenntniss des Wesens des dorischen Styls, aus einer Unkenntniss der dorischen Constructionsweise hervorgehen konnte, haben zuerst und bis zur Evidenz Karl Böttichers Untersuchungen über diesen Gegenstand in seiner kürzlich erschienenen Tektonik der Hellenen (Dorika) dargethan. Die Stelle bei Vitruv (*Lib. IV. Cap. III.*) lautet: *Triglyphis ita collocatis, metopae, quae sunt inter triglyphos, aeque altae sint quam longae; item in extremis angulis semimetopia sint impressa dimidia moduli latitudine.* Sansovino glaubte, diese Breitenbestimmung der Eckmetope Vitruvs entweder übersehend oder verbessern wollend, ein Problem darin finden zu müssen, an die Ecke des dorischen Frieses eine Halbmetope von der halben Länge einer Metope (*sic!*) zu bringen; er suchte dies bei seinem Friese dadurch zu lösen, dass er den Eckpilaster aus zwei Pilastern bildete, die durch einen etwas zurückgezognen, mit denselben Simsen versehenen Eckpfeiler zu einem Ganzen verbunden sind. Aber Sansovino löste sein vermeintliches Problem dadurch noch nicht, dass er einen Eckpilaster statt der Ecksäule, auf die es sich bezieht, anwendete. Bei Anwendung des erstern aber brauchte nur derselbe verstärkt zu werden, um das gesuchte Maas des Frieses zu erhalten, wenn sich der Architekt nicht den Zwang auferlegt hätte, den Eckpilaster in gleicher Breite mit den übrigen Pilastern zu halten, wie vielleicht eine Schulregel vorschrieb. — Sansovino schmückte die Metopen seines Frieses mit verschiednen Trofäen und Schilden, und mit dem Löwen des heil. Markus. In jedem Intercolumnium brachte er eine Arkade an; das Kämpfergesims des Halbkreisbogens der Arkade läuft scheinbar hinter den davor gestellten Säulen fort, die Halbkreisbögen sind mit Archivolten umgeben, und die Schlusssteine derselben unterstützen konsolenartig den darüber liegenden Architrav des dorischen Gebälks und sind mit Menschen- und Löwenmasken verziert. Fast lebensgrosse allegorische Figuren in Relief sitzen oder lehnen sich auf

den Archivolten und füllen die dreieckigen Tympana zwischen Säule, Bogen und Architrav aus. Dasselbe Motiv einer dekorativen Architektur wiederholt sich mit einigen Nuançen in dem zweiten Stockwerk, nur dass hier nicht die dorische, sondern die ionische Ordnung gewählt ist, letztre natürlich auch nach italienischer Weise behandelt. Die ionischen Säulen stehen auf sogen. Säulenstühlen; die horizontalen Gesimse derselben kehren in den mit ihnen gleich hohen Brüstungen der Fenster wieder, wozu in diesem Stockwerk die Arkaden werden. Die Fensterbrüstungen, die in ihrer Mitte Balustres haben, dienen an ihren Enden kleinern ionischen Säulen, die in der Fensteröffnung selber und nahe den Seitenwänden derselben stehn, zum Stylobat, deren Gebälk sich scheinbar hinter den grössern ionischen Säulen in der Mitte der Arkadenpfeiler fortsetzt und durch die Fensteröffnungen eine Unterbrechung erleidet; die aber wie im untern Stock verzierten Archivolten der Fenster fussen auf dem Kranzgesims dieses Gebälks, und die Tympana zwischen Archivolte, Säule und den Gebälken der beiden ionischen Ordnungen sind ähnlicher Weise wie unten mit verschiednen Viktorien in Relief ausgeschmückt. Besonders bemerklich macht sich der hohe mit geschmackvollen Skulpturen versehene Fries der grösseren Ordnung; Genien halten Fruchtfestons, über diesen schweben Menschen- und Löwenmasken, und dazwischen und in der Axe jeder Arkade der untern Stockwerke sind oblonge, an den Seiten halbkreisförmig geschlossene kleine Fenster in rechtwinklicher Umrahmung angebracht, die der Harmonie des ganzen Frieses keinen Eintrag thun. Darüber erhebt sich das reiche Kranzgesims mit Zahnschnitten und Modillons, und auf ihm krönt die wegen der bedeutenden Erhebung des Daches, die es verstecken soll, ziemlich hohe und mit den Statuen olympischer Gottheiten geschmückte Balustrade, mit schlanken Pyramiden an den Ecken, das Ganze. Die Götterstatuen der Balustrade sind von Sansovino's vorzüglichsten Schülern, vornehmlich von Thomas Lombardi und Danese Cattaneo gearbeitet. — Unter der an der Piazzetta gelegnen Halle und immitten derselben bildet eine Arkade, deren Pfeiler mit kolossalen Karyatiden (von Alessandro Vittoria) geschmückt sind, den Eingang des Gebäudes. Derselbe leitet zu einer Prachttreppe, die sich in zwei Arme theilt und deren Gewölbe mit Stuccaturen von Alessandro Vittoria und mit Malereien von Franco und Battista del Moro reich dekorirt ist. Diese Treppe führt zu einem Vorsaal, der erst zu öffentlichen Vorlesungen bestimmt war, dann aber durch Scamozzi zu einem Museum zur Aufstellung von Antiken sehr glücklich umgeschaffen ward. Aus diesem Museum gelangt man in die Bibliothek, welche die letzten sieben Arkaden nach dem Campanile hin und die ganze Tiefe des Gebäudes einnimmt. Die hier besonders bewunderte Decke ist in ihrer Art ein Meisterstück; sie besteht aus 21 Feldern, bei deren Dekorirung mit Gemälden einige der namhaftesten Künstler des 16. Jahrh. (Julius Licinius, Salviati, Giambattista Franco, Bernardo Strozzi, Fratina, Giamb. Zelotti, Varotari il Padovano, Paul Veronese und Andrea Schiavone) mit einander wetteiferten. Paul Veronese errang den Preis durch seine Figuren der vergötterten Ehre, der Musik, der Geometrie und Arithmetik. Alle diese Gemälde sind mit einander durch sehr geschmackvolle Ornamente verbunden, die Semolci malte. Die Philosophenbildnisse zwischen den Fenstern und in den Ecken des Saales sind von Tintoretto und Schiavone. Die Säle auf der andern Seite des Gebäudes bis zu dem äussersten Ende an der Lagune dienten zu verschiednen Bureaux der Procuratoren von San Marco; man gelangte dahin auf dem ersten Arme der Prachttreppe und auf einem andern, der ihm genüber lag. Dies war die von Sansovino entworfne Anordnung seines Bauwerks, das ihm selbst nur bis zur 16. Arkade auszuführen verstattet war, welcher Theil die Bibliothek, das Museum und die Treppe umfasst. Jetzt ist dieses Gebäude mit dem königl. Palast vereinigt, und seit 1812 sind die Bücher- und Skulpturenschätze in die Säle des Dogenpalastes gebracht worden. — — Unter den neuern Bibliothekgebäuden ist die von Friedrich v. Gärtner 1832 — 43 in der Ludwigsstrasse zu München erbaute königl. Bibliothek mit Auszeichnung zu nennen. Es ist ein Riesenbau, wie solcher zur Aufstellung von 800,000 Bänden sich nothwendig machte. Die Wahl des Platzes gewährt dem Gebäude viele Vorzüge; zwar liegt es nicht immitten der Stadt, wodurch die Benutzung seiner Bücherschätze etwas erschwert wird, aber einmal hat es das Universitätsgebäude mit seiner besondern Bibliothek in der Nähe, sodann ist es durch die ziemlich vereinzelte Stellung in der breiten und langen Ludwigsstrasse, an der einen Seite das Kriegsministerium, an der andern die Ludwigskirche, in hohem Grade gegen Feuersgefahr gesichert; auch liegt es mit seinen beiden Langseiten gegen Morgen und Abend, und hat an ersterer den grossen englischen Garten und den offnen Himmel genüber. Dagegen ist seine ausserordentliche Ausdehnung ein Uebelstand, der, weil offenbar durch die weitschichtige Vertheilung der Bücherschätze das Suchen und Benutzen derselben nicht wenig beeinträchtigt wird,

anderwärts von Baumeistern vermieden werden möge, welche den Neubau ähnlicher grossartiger öffentl. Bibliotheken übernehmen. Näheres über den Münchner wahrhaft königlichen Bibliothekbau s. im Art. über Friedrich von Gärtner.

Bibra, Lorenz von, Bischof von Würzburg, gest. 1521, erhielt ein Marmordenkmal im Würzb. Dome, das eins der vorzüglichsten Kunstwerke jener Zeit ist und im Style Verwandtschaft mit der Kunstrichtung des Adam Kraft zeigt.

Bickart (eigentlich Bikhart), Jodocus, Maler zu Mainz um 1660, ist namentlich als Stecher von Schwarzkunstblättern bekannt. Heinecke führt von ihm das Bildniss des Kurfürsten Philipp von Mainz an. Dies Blatt ist nach des Stechers eignem Gemälde. In Rudolf Weigels Kunstkatalog finden wir ein geschabtes und radirtes Blatt von Bickart verzeichnet: Porträt eines alten Mannes mit Bart, plattem Hute, mit Medaillon und Hermelinmantel. Dies schöne Blatt ist bald dem Prinzen Ruppert, bald Fürstenberg zugeschrieben worden, ist aber erweislich von Bickart, da im matten Abdrucke oben rechts deutlich die Jahrzahl 1658 und undeutlicher *J. Bikhart* steht. Dass dies Bild (in kl. 4., hoch 4 Z. 10 L., breit 4 Z. 6 L.) das Conterfei eines Wolf v. Holzschuher gebe, ist blosse Vermuthung.

Biedermann, Joh. Jakob, von Winterthur gebürtig, lernte um 1780 beim Porträteur A. Graff in Dresden, ging dann nach Bern und liess sich 1804 in Constanz nieder, wo er nach 1826 verstorben ist. Er malte in Gouache und Oel kleine Landschaften mit Figuren und Vieh, vornehmlich mit Pferden, und zeigte sich stärker als Thiermaler denn als Landschafter. Daneben porträtirte er auch und lieferte übrigens radirte und colorirte Conversationsstücke in einer dem Auge sehr angenehmen Manier. Seine Oelbilder sind äusserst zart, sehr klar und fein behandelt. Wasser, Felsen und Vieh stellt er gewöhnlich naturgetreu dar, aber seine Bäume und Gründe sind manieristisch gefärbt. Unter seinen Aquarellen finden sich Meisterstücke; besonders gilt dies von seinen Schweizerprospecten, die durch die Wahl der Standpuncte wie durch die Mittel- und Hintergründe vortrefflich wirken. Seine Malereien und Sticharbeiten sind mit *J. J. B.* oder mit vollem Namen bezeichnet. Sein Sohn arbeitet im Fache und auch trefflich im Geiste des Vaters fort.

Bièfve, Eduard de, ein jetzt blühender Maler Belgiens, der gleichzeitig mit *Louis Gallait* durch ein grosses historisches Bild eine Matadorschaft auf den Ausstellungen errungen hat. Das Bièfvesche Stück ist ein Oelgemälde von 25 Fuss Länge und 10½ F. Höhe, kolossal und gemalt genug, um den ersten Blick zu bestimmen, darin die imponirenden Formen von Paul Veronese wiederzusehen. Der belgische Maler hat die Unterzeichnung des berühmten Compromisses des niederländ. Adels dargestellt, wozu die Kataloge der Ausstellungen folgenden Commentar brachten.

„Im J. 1566, am 16. Februar, versammelten sich die Edlen der spanischen Niederlande, welche schon im Nov. 1565 eine Conföderation gebildet, in dem Hôtel de Cuylemburg in Brüssel, um das vom Grafen Philipp von Marnix entworfene Compromiss zu unterzeichnen, in welchem sie aufs Entschiedenste gegen die Einführung der Inquisition protestirten, feierlichst mit einem Eid erklärten, der Herverpflanzung eines so fluchwürdigen Instituts aus allen Kräften entgegenzuarbeiten, und zu diesem Zweck einen Bund bildeten, ohne dabei im Geringsten etwas gegen die bestehende Regierung oder gegen König Philipp II. zu unternehmen. — Der Künstler hat den Moment der Unterzeichnung zum Gegenstand seines Gemäldes gewählt. Vor dem Tische sitzt in reicher Rüstung Graf Philipp von Marnix, und sieht dem Grafen von Horn zu, welcher im Begriff ist zu unterzeichnen. Rechts, im schwarzen Sammetanzuge, steht der Prinz Wilhelm I. von Oranien, ihm zur Linken Anton von Lalaing und zur Rechten der Baron von Montigny, in weissen Atlas gekleidet, sowie der Marquis de Borghes und der Graf Ludwig von Nassau, sich Alle zur Unterzeichnung anschickend. Hinter dem Prinzen sitzt der Graf Lamoral von Egmont. Die Figur auf den Stufen, die zur Colonnade führen, ist der Graf von Brederode, welcher die ihn umgebenden Edelleute anfeuert, das Compromiss zu unterzeichnen.“

Man hat dem Bièfveschen Bilde vorgeworfen, dass es schon in der Wahl des darzustellenden Gegenstandes verfehlt sei, indem man doch Schreibvorsätze nicht malen könne und daher aus dem Bilde selbst gar nicht zu erkennen sei, ob sich die Schreibenden für oder gegen die Inquisition verbündet haben. Darauf hat Kugler ganz richtig erwiedert: ob man z. B. aus dem Papier, welches der Priester in Raffaels Messe von Bolsena in Händen hält, etwa auf das Wunder der blutenden Hostie und auf dessen Bedeutung für die mittelalterlich-katholische Kirche, was doch den Inhalt des Bildes ausmacht, schliessen könne? Also muss die historische Voraussetzung auch bei dem Bièfveschen Bilde zugegeben werden. Mit Recht hat Quandt in seiner sonst übertriebnen Kritik gesagt: dass in diesem Bilde durchaus die Idee des Volkswillens gegenwärtig sei. Das ist es, worauf es im ganzen Bilde ankam, und was de Bièfve,

obwohl nicht ganz frei von Mängeln der Anordnung, doch in sehr überlegter, klarer Abstufung und in meisterhafter Bewegung dargelegt hat: das zum Bewustsein seiner Würde, seiner Freiheit erwachende Volk. Das Bild de Bièfve's imponirt, gleich der Abdankung Karls V. von Louis Gallait, nicht blos durch seine Massen; auch sind beide Bilder nicht als das Höchste zu betrachten, was in historischer Richtung geleistet werden kann, denn sie verhalten sich zu dem, was ihre Schule geleistet hat und noch leisten wird, nur etwa wie gute Tintoretto's und jüngere Palma's zur venezianischen Schule. Manches Manierirte ist mit untergelaufen, und es gibt in beiden Bildern nachlässige, ja im Compromiss wahrhaft schlechte Partieen, zumal die Figuren links; aber abgesehen davon sind diese Darstellungen doch hinsichtlich ihres Princips und zum Theil auch hinsichtlich ihrer Ausführung geeignet, die meisten unsrer historischen Bilder in Schatten zu stellen. Denn in den beiden belgischen Bildern erkennt man einen wahrhaft geschichtlichen Styl, man erkennt darin ein Gemeinsames, den Geist einer gewaltigen Schule, die ihren höchsten Entwicklungen erst entgegengeht. Grossartige Momente von hohem nationalen Interesse fassen hier eine Menge bedeutender Individualitäten zu einem Ganzen zusammen, welches durch leichte, freie Handhabung aller äussern Mittel einen Eindruck hervorbringt, dem sich kein Beschauer entziehen kann. Hier sehen wir Menschen vor uns und eine Wirklichkeit, die bis zur Illusion geht. Man schneide aus dem Compromiss die vordre Mittelgruppe (die Unterzeichnenden am Tische), die sonst nicht eben vollkommen ist, heraus, setze sie auf einen einfachen dunklen Grund und vergleiche sie mit den Werken unsrer Geschichtsmaler; man wird finden, dass diese wohl im Ausdruck, in der Charakteristik viel tiefer und geistreicher sind, aber es nicht vermögen oder nicht frei und kühn genug sind, solche Existenzen auszudrücken. Die künstlerische Bedeutung der belg. Bilder liegt eben in der frischen Energie, womit die mit Nationalbewusstsein aufgefassten Gegenstände ins Leben treten. In diesen Gestalten ist eine Kraft der Existenz, eine Fülle des Daseins, vor der sich nur ein blöder oder knechtisch abgestumpfter Sinn verschliessen kann; auch ist in ihnen, zum grössern Theil wenigstens, eine Haltung und Gemessenheit, die uns nothwendig mit Ehrfurcht erfüllen muss; mit Wonne aber muss jedes edle Menschenherz schwellen, wenn der Blick auf dem Compromiss ruht, wo sich die nationale Begeistrung der Besten des Volks, die zum heiligen Bündniss gegen das Aufdringen eines scheusslichen Kircheninstituts zusammenströmen, entschieden ausspricht. Ueberhaupt ist in den Gestalten de Bièfve's mehr inneres Leben, mehr gefühlte Theilnahme als in Gallait's Abdankung Karls V., wenn auch letztres darin überwiegend wirkt, dass in dessen Gesammtheit eine Würde und Feier des malerischen Styles liegt, die den Eindruck auf wohlthätige Weise zu einen gerundeten und abgeschlossenen macht, die sich aber im Bièfveschen Bilde nur in einzelnen Partieen ausprägt. Weit entfernt, in den belg. Bildern Vorbilder für historische Composition, für Anordnung und Zeichnung zu sehen, werden deutsche Geschichtsmaler doch daraus lernen und die Mittel erforschen, durch welche darin die grosse harmonische Stimmung, die ruhige feierliche Haltung gewonnen worden, und gewiss auch werden sie aus dem Studium der Farbenwahl, Farbenzusammenstellung, Abtonung, Stärke, aus der Behandlung der Stoffe und der gesammten malerischen Technik den für die eigene Ausbildung möglichen Gewinn ziehen. Die beiden Riesenbilder de Bièfve's und Gallait's sind für das Palais de la Nation zu Brüssel gemalt, wo sie ihre Stelle der Schlacht bei Worringen von *Nicaise de Keyser* und dem Sturm von Leyden von *Wappers* gegenüber finden und mit letztern dahin gestiftet wurden, dass Belgien ein sprechendes Denkmal besitze für das erste Jahrzehend seiner Befreiung. 1843 ward Bièfve gleich Gallait von der pr. Akad. der Künste in Berlin zum ord. Mitglied ernannt, desgl. mit de Keyser und Gallait von der kais. Akademie zu Wien. Sein neuestes historisches Bild stellt auf kleinerem Raume als sein Compromiss eine nicht minder geschichtlich wichtige Begebenheit, die sogenannte „*paix des dames*“ (den Damenfrieden) dar. Es ist jener Friede, der ohne Zuziehung männlicher Diplomaten von zwei Fürstinnen, Margaretha, der Schwester Karls V., und Louise oder Aloisia von Savoyen, der Mutter Franz I., am 5. Aug. 1529 in einem Privathause zu Cambrai abgeschlossen wurde, und den zweiten Krieg Karls V. und Franz I. beendigte. Beide Fürstinnen sitzen in einem einfach verzierten Zimmer an einem Tische einander genüber, und es ist der Moment dargestellt, wo beide, nach der Unterzeichnung des Friedens, die Aufrechthaltung desselben beschwören. Die Farbe hat dieselbe Kraft und dasselbe Leben, das man in Bièfve's früherem Bilde findet; die Beiwerke, Stoffe, Sessel und dergl. sind vortrefflich gemalt. Nach einer Anziehungskraft des Bildes durch Jugend und Schönheit der Gestalten frägt niemand, der die Geschichte kennt; dennoch bleibt es ein Kunstwerk, das eine Meisterhand erkennen lässt. Diesen „Frieden v. Cambrai“

hat B. für den Banquier Hellborn in Berlin gegen ein Honorar von 5000 Thlrn. gemalt. Auch der König v. Preussen hat bei Bièfve ein Bild bestellt, das aber die Grösse des Compromisses der Edlen von Brabant erhalten soll, indess der Gegenstand freigegeben ist.

Bielefeld, gewerbfleissige und handeltreibende Stadt im preussischen Westfalen, liegt am nordöstlichen Fusse des Teutoburger Waldes, wird von der Lutter durchflossen, ist ummauert und hat 5 Thore, 3 protestantische Kirchen und eine katholische. Man findet hier ein Altarbild aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh., das als ein Dokument der altwestfälischen Malerschule kunsthistorische Wichtigkeit hat und näher untersucht werden sollte. In B. ist noch ein Franziskanerkloster. Nah bei der Stadt liegt das alte Schloss Spaarenberg.

Bienaimé. Wir kennen zwei bedeutende Künstler dieses Namens. Der ältere, Pierre Theodore B., ward 1765 zu Amiens geboren und zeichnete sich mehrfach als Baumeister aus. Zu Paris baute er das Theater Favart; ferner ist von ihm die Façade des Schlosses Jouy und die Villa des Prinzen von Lucca zu Marlia. — Luigi Bienaimé, von Carrara, vertritt mit Tenerani die neuere röm. Bildhauerschule und gehört wie dieser zu den bedeutendsten Schülern Thorwaldsens. Berühmt ist seine „Diana," die 1843 durch den Herzog von Leuchtenberg erworben ward. Sein Atelier ist zu Rom: Piazza Barb. 5. Von 1838 an erschienen zu Rom, Leipzig und Glogau „Bienaimé's Werke" in qu. Fol. in Heften, wovon jedes 5 Kupferstiche (nach Guglielmi's Zeichnungen von D. Marchetti) nebst Text enthält. Seine bedeutendsten Arbeiten findet man beschrieben in dem 1841 zu Rom in 2 Bänden erschienenen Werke: „*Walks through the studj of the sculptors at Rome with a brief historical and critical sketch of sculpture from the earliest times to the present day, by Count Hawks Le Grice.*" 1844 ward Bienaimé, derzeit Professor in Florenz, zum Mitglied der röm. Akademie von San Luca aufgenommen.

Bienenkorb ist eins der Erkennungszeichen, welche den Heiligen Ambrosius, Bernhard und Johannes Chrysostomus beigegeben werden.

Biercher, Matthäus, geb. zu Köln 1797, widmete sich von Jugend an dem Baufache, machte seine Studien auf der Akademie zu Berlin und bereiste hierauf Deutschland, die Niederlande und Frankreich. Zurückgekehrt nach Köln, wurde er hier Regierungsbaumeister. Er erbaute das Regierungsgebäude, das Theater und mehre Privathäuser seiner Vaterstadt. In seinen öffentlichen Monumenten scheint er dem antiken und dem italienischen Princip hauptsächlich zu huldigen, in den bürgerlichen Gebäuden, wie diese es übrigens in der Regel von selbst mit sich bringen, grosse Einfachheit zur Richtschnur zu nehmen. Das Regierungsgebäude, 1830 gegründet, gleicht einem modernen Fürstenpalais im italien. Style und macht nicht sowohl einen ernsten, als vielmehr gefälligen Eindruck. Das von Biercher um dieselbe Zeit aufgeführte Kölner Schauspielhaus erinnert an verschiedne andre neue Theater und bezeugt, dass der Architekt mehr nach Zweckmässigkeit als nach Originalität strebte. Als Schriftsteller kennen wir Biercher aus einem Aufsatz im Kölner Domblatte (Nr. 32 ff.), wo er Mittheilungen über die Kirche zu Altenberg in historischer und architektonischer Beziehung macht.

Biermann, C. Eduard, Landschafter, machte seine Studien in Italien und lebt seiner Kunst jetzt zu Berlin. Seine „Aussicht auf Florenz," nach der Natur gemalt, sah man 1834 ausgestellt; sie ward Eigenthum des Berliner Kunstvereins. 1836 sah man von ihm eine Darstellung von Tasso's (jetzt zerstörter) Eiche. 1842 brachte er das grosse Bild zur Ausstellung: Ein Abend auf der Hochalp. Dies ist eine der brillantesten Landschaften. Auf einem rauhen, struppig bewachsnen Felsenvorsprunge hat sich eine ärmliche Sennhütte angenistet; die wenigen Tannen, die daneben stehen, sind von manchem Sturme schlimm mitgenommen; aber hinter dieser kümmerlichen, gefahrvollen Existenz, hoch über den hin und her jagenden Uebeln, ragen die gluthrothen Schneegipfel hervor, und tief unten im Thal leuchtet der Felsensee. Hier ist die Vedute in der poetischen Intention fast völlig aufgegangen. Farbe und Composition sind reich und gewaltig, das Ganze in hohem Grade unheimlich. — Eine der „Scenen aus Goethe's Faust in 8 lith. Bildern nach Angabe des Fürsten Anton Radziwill zu seiner zum Faust compounirten Musik" (Berlin 1836) ist von Biermann gezeichnet. — Zu Biermann's Tasso-Eiche bemerkte ein Kunstberichter: „Bei ihm ist allerhand zu sehen, und wie man aus seinem Streben erkennt, dass eine glänzende Technik ihm über alles geht, muss man gestehn, dass er sie hat; aber was sonst? Biermann ergeht es wie den meisten Künstlern, die einigen Ruf erlangen, ohne schon auf recht festen Füssen zu stehn; ihre Hand hat den Kopf unterjocht, — sie ist der Künstler, obgleich es doch umgekehrt sein soll. Die Aufgabe eines Bildes

ist, ein Gefühl, eine Stimmung darzuthun, die sich auf den Beschauer äussert; leider aber sieht man heut oft in glänzend goldnen Rahmen statt eines Bildes ganz allerliebste Kunststücke und Sprünge, die eine gelenkige Hand auf der Leinwand zurücklässt, indem sie dem Kopf, d. h. dem Maler, mit dem Pinsel davonläuft." Eine grosse Landschaft von Biermann, der Morgen in den Berner Alpen, fiel 1844 auf der Berl. Ausst. wieder wie die andern Bilder dieses Malers durch die massenhafte, fast kolossale Behandlung auf, doch von Stimmung darin keine Spur!

Biga, oder richtiger *Bigae*, heisst bei den Alten jedes mit zwei Zugthieren bespannte Fuhrwerk. Das Zweigespann ist die älteste Art der Bespannung, welche wir bei den Völkern des klassischen Alterthums finden; sie erscheint auch im homerischen Epos als die üblichste, obgleich hier schon ausser den beiden Jochpferden (*δίζυγοι ἵπποι*) auch zuweilen noch Nebenpferde (*παρήοροι*, *funales*) vorkommen, Hektor ein Viergespann (nach römischem Ausdruck: Quadriga) lenkt und in der Odyssee *τετράοροι ἵπποι* genannt werden. — Am meisten galt der Name Biga für die im Circus oder bei Aufzügen üblichen Gespanne der Römer (die auch die Benennung Biga schufen, denn bei den Hellenen hiess das Zweigespann Synoris). Die Form des Wagens war der des griechischen Harma oder Diphros ähnlich; ein kurzer, auf zwei Rädern ruhender, nach vorn geschlossener, hinten aber, wo man aufstieg, offener Kasten, von welchem aus man stehend die Pferde lenkte. So sieht man sie auf zahlreichen Denkmalen.

Bigio ist ein schwarzgraulicher Marmor benannt, den schon die Alten verarbeiteten, der aber diesen Namen erst von den Italienern hat.

Bilaterale Symmetrie besteht in der völligen Gleichmässigkeit zweier Hälften eines Ganzen bei senkrechter Stellung von einer senkrechten Mittellinie aus.

Bildergallerien. — Es ist ein unbestrittner Satz, dass es zu den kostbarsten Aufgaben gehört, eine Gallerie anzulegen. Kostspieligkeit ist die unumgängliche Begleiterin der wirklich wie der scheinbar guten Erwerbungen; wo aber der blosse Kaufmann sich allmälig eine Gallerie zusammen kauft, wird diese immer nur, mehr oder minder, eine Sammlung von gewissem Brandversicherungswerthe bleiben. Gold und Kunstliebe thuen es nicht allein; der Sammler wird vor allem auch Geist, technische und historische Kenntniss von der Kunst, scharfen Unterscheidungsblick und wählerischen Takt sowie einen bestimmten, mit Consequenz zu verfolgenden Sammelplan haben müssen. Der Privatmann freilich kann aus irgend welchem Principe sammeln, denn er steht für das befolgte Princip bei seinen Erwerbungen nur sich selbst und seinem Beutel Rede. Bei Anlage grosser öffentlicher Sammlungen aber ist die Frage nach dem leitenden Princip von allgemeiner Bedeutung und um so weniger gleichgültig, als dann das grosse Publikum und vornehmlich das ganze Kunstpublikum den Schaden oder Vortheil des bei den Erwerbungen befolgten Princips mitträgt oder mitgeniesst. Das einzige Princip, das bei Zusammenbringung einer hauptstädtischen oder landesfürstlichen öffentl. Gallerie leitend sein darf, beruht einfach in der entschiedenen Verfolgung des Hauptzwecks einer solchen Gallerie, dass letztre nämlich ganz vorzugsweis Meisterwerke aufweise, Gemälde grosser Künstler, welche allein die unschätzbare Eigenschaft und das ewige Privilegium besitzen, zu gleicher Zeit zu begeistern und zu belehren. Alles Geld, das die Fürsten zur Unterstützung der Mittelmässigkeit verschwenden, kommt nur dieser selbst zu Statten, ohne den mindesten Vortheil für die Kunst, während ein einziges Meisterwerk die fruchtbare Quelle anderer Meisterwerke werden kann. Ein Raffael, ein Lionardo da Vinci etc., ein Memling, Schongauer, Holbein, Dürer, Rubens etc., ein Kaulbach, Overbeck, Bendemann und Lessing, bringen (und wären sie mit Gold aufgewogen) dem Fürsten und dem Staate tausendmal mehr ein, als sie ihm gekostet haben, denn sie sind ein lebendig bleibender Unterricht, sie sind die beredsamen Beispiele, welche zum Verstand, Geschmack und Herzen eines ganzen Volkes reden. Man weiss, dass Correggio seine eigne Künstlergrösse erst beim Anblick von Raffaels heiliger Cäcilie erkannte; und Raffael selbst – hat er sich nicht herangebildet am Studium des Masaccio, wie Guido an den Madonnen von Lippi, und Carlo Dolce an denen von Fra Angelico? Jeder bedeutende Maler wurde erst gleichsam wach durch die Bilder desjenigen Meisters, mit dem er eine innre Verwandtschaft besass. Solche Bilder bleiben daher ewige Muster des Kunstgeistes, die man unablässig dem Volke vor Augen bringen soll, weil sie in jedem Augenblick ein schlummerndes Talent erwecken, einen verwandten Genius ins Leben rufen können. Die Mittelmässigkeit aber, die sich aufbläht und wichtig macht, die in ihre Dutzendarbeit vernarrt und im Stande ist, ein ganzes Louvre auszufüllen, ja ganz Europa mit ihren Machwerken zu bedecken, vermag nichts zu erzeugen, als was ihr ähnlich ist. — Was den nächsten wichtigen Punkt in der Galleriefrage betrifft, der offenbar zu den schwierigsten Auf

gaben gehört, nämlich eine Gallerie zu ordnen, so können wir hierüber nichts Bessres beibringen, als was Ernst Förster in seinen „Briefen über Malerei" sagt. Derselbe spricht sich über das Ordnen einer Bildergallerie hauptsächlich in Folgendem aus: Ein organisches Princip ist nicht da, — denn für solche Sammlungen hat kein Künstler gemalt. Es sind nur zwei Motive der Aufstellung denkbar: man will entweder Genuss geben oder Kenntnisse. An eigentlichen, vollen, dem Gehalt des Kunstwerks entsprechenden Genuss ist in den Gallerien, genau genommen, so wenig zu denken, als an den einer Beethovenschen Symfonie neben einer Regimentsmusik mit Trommeln und Trompeten, neben einem Haine voll schlagender Nachtigallen, einem Hirten, der die Schallmei bläst, und einer Catalani, die ihr göttliches God save the King durch das Meer von Tönen trägt. Welche Wirkung ein schönes Bild im abgeschlossenen Raume auf das Gemüth ausüben kann, davon haben uns die Gebrüder Boisserée in frühern Jahren, als sie noch im Besitz der reichen Sammlung altniederländischer und altdeutscher Gemälde waren, eine Ahnung gegeben. Welche neue Macht der Kunst würden wir kennen lernen, wenn wir einmal in ein Heiligthum eintreten dürften, worin wir nichts fänden, als eine Raffaelische Madonna und Licht von oben! Ja jedes selbst untergeordnete Werk, wenn nur Beziehung zu Geist und Gemüth, oder zur Sinnlichkeit ihm innwohnte, würde auf solchem Wege mit ungekannten Wunderkräften uns berühren. — Die Belehrung, die eine Sammlung geben kann, ist eine doppelte, einmal für die Kunst, dann für die Wissenschaft. Dem Künstler wird es zuletzt am liebsten sein, wenn er die besten Gemälde (die, von welchen er am meisten lernen kann) in Einem Raume beisammen hat; ihn interessirt nicht der Weg, sondern das Ziel, an dem die kräftigsten Wandrer angekommen, weil er wo möglich ohne alle Umwege und Verirrungen auch da ankommen will. Der Kunstwissenschaft dagegen sind grade die Um- und Irrwege, die Aeusserungen strebender Kräfte, wegen des Reichthums der Individualität, also wegen des erweiterten Blickes ins Geisterleben der Menschheit von grösster Bedeutung. Auf den ersten Blick erkennt man in Berlin, dass die letztre Beziehung die Ordner der Sammlung des Museums geleitet hat. Die Gemälde sind nach den bekannten Schulen, ja sogar nach den sonst wenig beachteten Unterabtheilungen (der Ferraresen etc.) und nach der Zeitfolge geordnet, und zwar so, dass bei den Meistern nach dem 16. Jahrh., als die Individualitäten sich immer mehr verflachten, blos letzteres Motiv das leitende blieb. Die durch coulissenartig eingesetzte spanische Wände gebildeten Abtheilungen der grossen Säle sondern Schulen und Zeiten, und beugen wenigstens einigermassen der Uebersättigung der Augen vor. Die Beleuchtung ist ziemlich günstig, mit Ausnahme der den Fenstern genüberstehenden Gemälde, die, weil der Lichtreflex nothwendig ins Auge fallen muss, nirgend ganz zu übersehen sind. Ausser diesen auf die genannte Weise gebildeten Abtheilungen befinden sich noch zwei andere in besondern Räumen, die man die Zimmer der Incunabeln zu nennen pflegt, in denen aber Bilder des 14., 15. und sogar 16. Jahrh. vorkommen, für deren Absonderung von den übrigen durchaus kein Grund vorhanden ist, zumal da werthvollere Werke einzelner Meister darunter sind, als in der äussern Gallerie. Abgesehen von dieser unnöthigen, jedenfalls nicht consequent durchgeführten Absonderung ist die Anordnung plan und würde der vorangestellten Absicht ganz genügen, wenn die Sammlung selbst Mittel genug enthielte, einen vollständigen Ueberblick über die Entwicklung der Kunst zugeben. So aber fehlen authentische, wenigstens bezeichnende Werke ausgezeichneter Meister, und ihre Stellen werden zuweilen durch höchst unbedeutende, den Sinn Unkundiger nur verwirrende Bilder, namentlich durch manche blosse Schularbeiten eingenommen. Es fragte sich, ob man nicht dem Ziele viel näher kommen würde, wenn man die Lücken durch möglichst treue Nachbildungen vorzüglicher Werke der Meister, welche die Träger der Entwicklung und Vollendung in der Geschichte sind, ausfüllte. Denn wie gross auch der Abstand von selbst guten Kopien zum Original sei, so ist Kenntniss desselben (ein unsicheres Besitzthum selbst der Kunstkenner) eine Sache der Kunstfreunde im Allgemeinen, denen treue Nachbildungen guter Werke stets vorzüglicher erscheinen werden, als gar keine, oder verdorbne oder leichte Originale. Wie belehrend und erfreulich müsste eine solche Sammlung sein, in der uns die Kunst und ihre einzelnen Schulen in lebendiger Fortbildung vor Augen träte; ja selbst die Leistungen schwächerer Geister wären, der nun fühlbarer Verwandtschaft willen, zu ertragen, statt dass sie uns jetzt leider nur zu oft das Verdammungsurtheil über grosse und reiche Perioden in die Hand geben. — Was die Zusammenstellung in der Dresdner Gallerie betrifft, so ist daselbst von Zugrundelegung eines historischen Motivs keine Rede. Der grosse Werth dieser weltberühmten Sammlung besteht nicht in Vollständigkeit der Namen und Schulen, sondern in der Bedeutung einzelner Bilder und deren Verhältniss zu

ihren Meistern, die in jenen ihren Triumf zu feiern scheinen. Das Gebäude ist ein sehr ungünstiges Lokal und nicht für den Zweck einer Gallerie gebaut; dazu wirken noch besondre Uebelstände höchst verderblich auf die Kunstwerke ein. Um etwas zur Erhaltung der letztern zu thun, hat man viele derselben gefirnisst und manche auch sorgsam restaurirt; dies alles aber sind eben nur Palliativmittel, denn das einzige Heil zur Erhaltung dieser Schätze beruht in der Ausführung eines neuen, würdigen, die Anforderungen an ein Gallerielokal völlig erfüllenden Baues. — In der Münchner Pinakothek hat der Architekt (Leo von Klenze) auf eine bis dahin noch ungeahnte Weise Räume und Mittel für eine vollkommen genügende Aufstellung und Benutzung von Gemälden geschaffen. Die leitenden Gedanken sind leicht erkennbar: Bilder von verschiedenen Grössen fordern verschiedene Räume, und wie ein grosses Bild im kleinen Raum, so verliert ein kleines Bild im grossen; deshalb also Kabinette neben den Sälen. Ferner: das Auge ermüdet durch Sehen, und unmöglich kann man auf einen ganz bestimmten Eindruck eines Gemäldes rechnen, wenn man andere vor demselben sehen musste; deshalb besondre Eingänge zu jedem Saal und zu einzelnen Kabinetten. Endlich — man will vom Sehen ausruhen, man will sich mit Bekannten im Gespräch ergehn, ohne grade die Gallerie zu verlassen: daher der Corridor längs den Sälen. Nächst dieser nicht glücklicher zu treffenden Anordnung ist die Beleuchtung bemerkenswerth. Es sind nämlich die Fenster in der Mitte der gewölbten Decken (wenigstens bei den meisten Sälen) angebracht, so dass für alle Bilder ein gleichmässiges Licht gewonnen wird, ohne dass sein Reflex das Auge trifft. Die Aufstellung wird hauptsächlich durch die vorhandnen Kunstschätze bestimmt. Hat man alle Schulen vollständig, so bilden diese allemal den besten Eintheilungsgrund; ihn hat man hier angewendet. Das, wodurch sich die Pinakothek vor andern Gallerien auszeichnet, sind ihre altdeutschen und niederländischen Gemälde. Ganz glücklich ist der erste Saal angeordnet. Mit Ausnahme von nur zwei oder drei Bildern sind alle in demselben religiösen oder geschichtlichen Inhalts. Die wenigen niederdeutschen Gemälde unterscheiden sich von den oberdeutschen, unter denen sie hängen, mehr in Styl und Form, als durch Richtung und Gesinnung, und verändern den Gesammteindruck nicht. Man fühlt hier eine ganze Zeit, nicht etwa nur einzelne Meister oder Werke. Leider lässt sich ein solches System nicht durchführen, und schon im nächsten Saale ist Heiliges und Profanes, Aelteres und Neueres, Albrecht Dürer und Angelika Kaufmann vereinigt. Ganz unvergleichlich dagegen ist der Rubenssaal, in welchem an 90 Gemälde dieses Meisters in glänzender Beleuchtung hängen. Hier missgönnt man nur einem Bilde seinen Vorzug vor allen der Sammlung, denn den besten Platz, der je für ein Gemälde von der Architektur geschaffen worden, nimmt ein jüngstes Gericht ein, das Rubens Namen führt, unbedenklich aber zu den Apokryphen zu rechnen ist. (E. Försters Briefe etc. S. 137 f.) Die Kabinette der Pinakothek sind eine vortreffliche Einrichtung, wie sie jede Gall. haben sollte. Nur in so kleinen Räumen nehmen sich die sogen. Kabinetstücke (die Mieris, Gerh. Dow, Wouwermann etc.) gut aus, und dann dienen die Kabinette ganz vornehmlich auch dazu, gewissen Bildern die nothwendige Isolirung zu geben, wie z. B. die raffaelische Madonna de' Tempi mit ihrer stillen Innigkeit nicht in das Geräusch des Farbenmarktes passt, und wie auch die Anbetung von van Eyck, der Tod der Maria etc. die in ihnen ruhende Macht nur bei abgesonderter Aufstellung zeigen können. Dieser Punkt, dass gewisse Gemälde ihr ganz eigenes Lokal bedingen, ist gar zu selten in Gallerieen berücksichtigt; so sieht man z. B. in der Raczynskischen Gall. zu Berlin das *Sposalizio* von Friedrich Overbeck unter verschiedensten andern Gemälden und dadurch dessen Wirkung vernichtet, die es nur einsam hängend, wie in einer stillen Kapelle, zu üben vermag.

Bilderhandschriften; s. unter Miniaturmalerei.

Bilderstühle, s. Akroterien.

Bildgiesserei; s. im Art. Bronze.

Bildhauerei und **Bildnerei** s. unter Skulptur.

Bildniss. — Jedes Kunstwerk, was es auch darstelle, ist stets und nothwendig ein Werk des menschlichen Geistes; es unterscheidet sich von den natürlichen Erscheinungen, wie schön sie an sich seien, durch Ausschliessung alles nach menschlicher Ansicht Zufälligen, soll sich darstellen als ein Werk der Absicht und des Bewusstseins; eine Forderung, welche Jeder, auch ohne eben daran zu denken, an Kunstwerke zu richten gezwungen ist. Es wird aus diesem Grunde bei den Bildnissen ganz so unerlässlich als bei den Darstellungen Dessen, was man Ideen nennt, die Theile des Ganzen geometrisch schön und ebenmässig in dem Raume zu ordnen, welchen sie im jedesmaligen Kunstwerke einnehmen und ausfüllen. Ich nenne dieses den allgemeinen Styl, weil er für alle die verschiednen Kunstarten gleich wichtig

und verbindend ist, der Architekt, der Bildner, der Maler ihn gleich sehr zu beachten haben. Besondern Styl nenne ich dagegen die Beachtung jener ersten und allgemeinsten Forderungen, welche der Geschmack nicht an alle Künste gemeinschaftlich, sondern an jede für sich richtet oder doch zu richten hat. Ich will hier nur anführen, dass die Bildnerei, weil sie in festen, dichten, schon schweren Stoffen ihre Formen zur Erscheinung bringt, nichts Leichtes und Luftiges in seiner reellen Ausdehnung vorstellen kann, ohne das Gegentheil von dem zur Erscheinung zu bringen, was sie ausdrücken will. Bekannt ist, mit welcher Feinheit die antiken Bildner die Haare, Gewänder niedergedrückt, abgeflächt und durch Vertiefungen verschiedner Art Schatten von vortrefflicher Wirkung hervorgebracht haben, welche im eigentlichsten Sinne ein klug gewählter, zeichnender oder malerischer Behelf sind. Allein auch innerhalb dieser engern Grenzen der Bildnerei unterscheidet sich die Behandlung der verschiednen bildnerischen Stoffe nach reinen optischen Gesetzen. Diese und alle mit diesen zusammenfallenden Berücksichtigungen vorausgesetzt und zugegeben, bleibt uns zu untersuchen, ob durch die geistige Auffassung individueller Erscheinungen in deren Darstellung erhebliche Abweichungen von der Form, den Verhältnissen, dem allgemeinen Charakter, zu irgend einem vernünftig denkbaren oder wesentlich erfreulichen Zwecke einzuführen und aufzunehmen seien. Hier bietet sich uns zunächst der (vielleicht noch bestrittene) Grundsatz dar: dass für die geistige Potenz eines Kunstwerkes der einzige ganz sichere Maasstab in dem zu ermittelnden Grade liege, in welchem der Künstler den Gegenstand seiner Darstellung, möge er eine Idee oder ein Objekt der sinnlichen Wahrnehmung sein, in jeder Richtung und Dimension durchdrungen hat. Dieser Grundsatz wird vielleicht noch immer nicht durchhin eingesehn; aber wie könnte, was der Geist abstrakt als Kraft und Thätigkeit denkt, in der Anwendung auf andre Weise erprobt, geprüft, gemessen werden, als eben durch Vergleichung mit dem Objekt, auf welches es jedesmal bezogen worden? Bei ideellen Aufgaben können Gegenstände der sinnlichen Wahrnehmung als Studien, Modelle, blosse Hilfsmittel benutzt, müssen indess einleuchtend der Aufgabe selbst, der ideellen, ganz untergeordnet werden. Im Bildniss aber und in der Ansicht ist umgekehrt eben nur ein Individuum, welcher Art und Beschaffenheit es sei, das wahre und eigentliche Objekt der Darstellung. Daher ist das geistreichste Bildniss nothwendig unter vielen nur dasjenige, welches das darzustellende Individuum, in Folge einer ebenso tiefen als vielseitigen Durchdringung, seinem vollen Gehalt und Werthe nach wiedergibt. Als Thatsache steht durch genugsame Erfahrungen fest, dass jene Vergröberung der Züge, welche an geistlosen Bildnissen so häufig auffällt, keineswegs aus einer genauern Nachbildung des Objekts hervorgeht (wie bisweilen angenommen wird), sondern stets aus jenem Uebersehen alles Feinern und Bedeutendern, welches letzte in wahrhaft künstlerischen und edlern Bildnissen den Maler oder Bildner gleichsam zwingt, kein Maas zu überschreiten, keinen Zug zu vergröbern. Denn was die Individualität anziehend macht, was an sie fesselt, an ihr beschäftigt oder rührt, beruht durchweg auf undenklich feinen, zarten Uebergängen und Eintheilungen. Wer nun diese nicht fasst oder ganz übersieht, wird, nach Art der Grobsinnigen jedes Fachs, alle Formen und Eintheilungen willkürlicher und roher behandeln. (Nach Rumohrs Aufsatz „über den Vorbegriff der Idealisirung von Bildnissen in der alten und neuen Kunst,“ zuerst mitgetheilt von H. W. Schulz in dessen Werkchen: „K. Fr. von Rumohr, sein Leben und seine Schriften,“ Leipz. 1844.) Wie bei der Taufe das Wasser nicht allein, sondern der Geist es thut, so mit und bei dem Wasser ist, ebenso thut es beim Bildniss (wir denken an unsre Porträtmaler) das Kolorit nicht allein, denn das schönstens gemalte Bild lässt den Kenner kalt, wenn nicht ein inneres ideales Feuer dasselbe durchdringt. In unvergleichlich wahren, köstlichen Versen hat Friedrich Rückert jene nur äusserlich schönen Werke gezeichnet und zugleich auf die wahre Bestimmung des Künstlers hingewiesen.

„Ich sah ein schönes Bild, und wusst' nicht, was ihm fehle,
Jetzt aber weiss ich es, ihm fehlt das Beste, Seele!“
„Warum ihm Seele nicht sein Meister eingehaucht?
Weil er nur Eine hat, die er zum Leben braucht.“
„Der ist ein Künstler mir, der einen Ueberfluss
Von Seelen hat, die er in Bilder giessen muss.“

Bildsäulen, als architektonische Stützen; s. die Art. Atlanten und Karyatiden.

Bimsstein ward bei den Alten zum Glätten der Statuen gebraucht. Winckelmann berichtet in seiner Geschichte der Kunst über die Art der Alten, die Statuen mit dem Eisen völlig auszuarbeiten d. h. ihnen damit die letzte Hand zu geben, und fügt in einer Anmerkung hinzu: „man bemerke wohl, dass alle Statuen, die auf besagte

Weise vollendet worden, dennoch den Bimsstein bekommen haben; es sei aber mehr als wahrscheinlich, dass dieselben, nachdem die Arbeit mit dem Eisen beendigt gewesen und weiter nichts als die Glätte fehlte, mit Bimsstein übergangen wurden, was mit unsern Künstlern zu reden die letzte Hand geben heisst, und dass man alsdann das ganze Werk von Neuem mit dem Eisen sanft überarbeitete; wenn aber Figuren von Marmor die völlige Glätte haben sollen, ist der Bimsstein nicht genug, sondern es werden dieselben zuletzt mit T r i p e l und B l e i gerieben, um ihnen den völligen Glanz zu geben."

Binck, J a k o b, wurde entweder um 1490 oder um 1504 zu Köln geboren. Er war Maler und Stecher; als letztrer zählt er zu den besten der sogen. kleinen Meister. Seine Studien machte er unter Dürer zu Nürnberg. Er ward sehr solid in der Zeichnung und machte sich einen leichten Vortrag eigen. Um 1546 stand Binck als Bildnissmaler in Diensten Christians VIII. zu Kopenhagen. Zu Königsberg malte er eine Zeitlang für Herzog Albrecht, von welchem er 1549 nach den Niederlanden gesandt wurde, um die Errichtung eines Epitaphs für dessen Gemahlin zu besorgen. Im J. 1550 war er am dänischen Hofe, und das Jahr darauf wieder bei Herzog Albrecht zu Königsberg, wo er verstarb. Nach seiner Angabe wurde das Grabmal der Gemahlin Friedrichs I. von Dänemark im Schleswiger Dom ausgeführt. Von seinen Malerwerken sind zu nennen: sein Selbstporträt in der kais. Gall. zu Wien, das Bildniss Christians III. und dessen Gemahlin in der Kopenhagner Kunstkammer, und die Bildnisse Albrechts v. Preussen und dessen Gemahlin im Königsberger Dome. Sehr zahlreich sind seine gestochnen Blätter, in welchen man oft mehr den geübten Zeichner als den geübten Stecher erkennt. Er ist fest in den Conturen und lenkte als einer der ersten die Kunst des Grabstichels auf Schönheit der Form hin. Auf einem Blatte, das Saturn vorstellt, steht: *Binck Coloniensis*. Das Zeichen *I. B.*, das man ihm zugeschrieben, gehört einem unbekannten Meister an, der unter Marc Anton arbeitete. Nach Dürer hat Binck vier Marien copirt, von denen die mit gewickeltem Kinde schön ist. Nach Caraglio copirte er eine Folge von 20 Gottheiten; die Originale sind nach Rosso dem Florentiner gefertigt. Sein Kindermord ist eine Copie nach Marco Denti, der seine Platte nach Raffaels Zeichnung stach. Nach Sebald Beham copirte Binck Adam und Eva in zwei Bl. und Loth und seine Töchter, nach Barth. Beham die ganz nackte Judith mit dem Holoferneshaupt.

Bindemittel. Man braucht zum Anreiben der Farben das M o h n - und N u s s ö l; im reinsten Zustande, hell und klar, nicht ranzig oder durch andere Oele verunreint, leisten beide gleich gute Dienste. Haben sie diese Eigenschaften nicht, dann werden sie auf dem Gemälde gelb, verdunkeln die Farben und trocknen schwer. Ein gutes Oel muss mit der Farbe in sechs Tagen so trocken sein, dass man übermalen kann. Da es dem Maler ungemein wichtig ist, seine Farben möglichst schnell trocknend zu haben, so wendet er verschiedne Reinigungsmethoden an, oft auch das sogen. f e t t e O e l, T r o c k e n f i r n i s s, die R e t o u c h i r b u t t e r. Alles dies, zur Ungebühr gebraucht, schadet aber den Farben, die davon stark nachdunkeln. Ueberhaupt ist das Oel in der Oelmalerei von jeher als ein nothwendiges Uebel und doch nicht ersetzbares Bindemittel angesehn worden; davon zeugen die Versuche, es durch Wachsseife, Kopaivbalsam, Harzlösungen etc. zu verdrängen. Man kann jedoch die Lehre daraus ziehen, dass man so wenig, als nur möglich, Oel beim Malen verwende, da es allein die Ursache der auffallenden Veränderung der Farben ist. Darum umgehe man, soweit dies möglich, das Anfeuchten des Gemäldes mit Oel beim Uebermalen, Retouchiren, Lasiren, wo in den meisten Fällen eine Lösung von 3 Loth Gummi-Sandarak und 1 Loth Mastix in einem Quart Alkohol, mit Zusatz von etlichen Tropfen Kopaivbalsam, sehr empfehlenswerth ist. Diese vom Conservator F e r n b a c h in München mitgetheilte Flüssigkeit (vergl. übrigens den Art. „Anfeuchten") wird mit einem breiten Pinsel auf das etwas erwärmte Gemälde dünn und gleich aufgestrichen und erlaubt einen leichten Farbenauftrag, Lasuren und dergl., als wenn Oel eingerieben worden wäre; nur muss die Malerei ganz trocken sein, weil sonst die Farben leichte Risschen erhalten. Zu solchem Zweck ist auch der frische Kopaivbalsam, der W i l k i e'sche Retouchirfirniss dem Oele vorzuziehen. Der T r o c k e n f i r n i s s wird nur dunkeln und solchen Farben zugesetzt, die sehr langsam trocknen, wie den schwarzen und braunen Farben, dem Pinkertsblau, den Krapplacken, und den meisten Lasuren, wiewohl in möglichst geringer Quantität. Die übrigen mit Bleioxyden im Uebermaas gemischten Trocknenmittel sind schlechterdings verwerflich. Zu lichten Farben nimmt man, statt obigem Leinölfirniss, der sie gelb machen würde, gebleichtes Mohn - oder Nussöl, welches durch das Bleichen gleichfalls dem Trocknen näher gebracht ist. Dr. L u c a n u s, Apotheker in Halberstadt, empfiehlt, die Farben mit K o p a i v b a l s a m abzureiben oder sich wenigstens nur eines geringen Theils Oel zu bedienen. Die Farben behalten dadurch mehr Frische und Reinheit,

trocknen aber schneller, zu schnell, und sinken ein, d. h. sie erhalten ein mattes bleiches Ansehn, bevor sie mit Lack überzogen werden, was den Maler bei der Arbeit, in Beurtheilung der Haltung, sehr stört.

Binder, Joseph, geb. 1803 zu Wien, studirte auf der Akademie daselbst, ging zur Fortsetzung seiner Studien 1827 nach München und arbeitete hier bis 1834. Seitdem ist er wieder in Wien. Man kennt ihn als ausgezeichneten Porträtisten, dem die Ehre ward, die lebensgrosse Bildnissfigur des ehrwürdigen Herrschers Albrecht II., der von 1438—1440 die deutsche Kaiserkrone trug, für den Römer in Frankfurt am M. zu malen. Binders Porträts nach der Natur sind voll Wahrheit und innern Lebens; ein idealer Anflug ist ihnen eigen, dabei sind sie technisch äusserst vollendet und doch wie hingehaucht. Auch leistet er Treffliches im höhern Genre und in der Historie. Von einfacher, aber ergreifender Komposition ist sein Kind mit dem Schutzengel, ein Bild, das durch die milde Harmonie der Farben und durch die männliche Bestimmtheit der Massen auch den Beurtheiler des Aeusserlichen zufriedenstellt.

Bindloch, ein bairisches Oertchen in der Gegend des rothen Mains, besitzt eine neuere Kirche mit prächtigem Altar und Taufstein. Historischen Ruf hat der Ort von der Schlappe, welche die Oesterreicher 1809 dem Marschall Junot hier beibrachten.

Bingen, Stadt im Grossherzogthum Hessen, liegt in der reizendsten Umgebung am linken Ufer des Rheins und am rechten der Nahe, über welche eine für römisch gehaltne Brücke, die sogenannte Drususbrücke, führt. Zur Römerzeit hiess die Stadt Vincum oder Bingium und gehörte zum belgischen Gallien; wahrscheinlich erbauten die Römer am nahen Rochusberg ein Kastell, an dessen Stelle im Mittelalter die Burg Klopp trat, deren Hauptthurm den Namen Drususthurm führt. Auch ein „Drususbrunnen“ und eine grosse Cisterne werden als Theile vom alten Römerkastell gewiesen. Die Clemenskapelle, mit einem Thurm, ward unter Kaiser Rudolf I. im altgothischen Styl erbaut und ist noch theilweis vorhanden. Die vom vielgläubigen Volk alljährlich bewallfahrtete St. Rochuskapelle besitzt ein schönes, durch Goethe dahin geschenktes Altarblatt des heil. Rochus von der Malerin Seidler aus Weimar. Am Abhange des jetzt mit schönen Parkanlagen gezierten Bergs sieht man noch die Trümmer des 1689 gesprengten alten Schlosses, in welchem 1105 Kaiser Heinrich IV. von seinem Sohne gefangen gehalten ward. Jenseit der Nahe ist der Ruppertsberg mit den Ruinen eines Klosters, wo die heil. Hildegardis im 12. Jahrh. lebte. Unterhalb der Stadt ist das berühmte „Bingerloch,“ das wegen Felsen unter dem Wasser ein gefährlicher Punkt der Rheinschiffahrt war, bis dieselbe 1834 soweit gesprengt wurden, dass diese Hölle des Rheins nun keine Furchtbarkeit mehr hat. Hier steht immitten des brausenden Stroms auf einem Felsen der sogen. Mäusethurm, eine 1208—1219 im altgothischen Styl errichtete Warte oder Mauththurm, welche noch ziemlich erhalten ist und durch die Volkssage noch älter gemacht wird, indem der Erzbischof Hatto II. von Mainz 969 darin von den Mäusen gespeist worden sein soll.

Bink, Jakob; s. Binck.

Birmann, Peter, war ein trefflicher Aquarellist und fleissiger Zeichner zu Basel. Er lernte bei Rieter in Bern, dann bei Ducros in Rom, wo er in den J. 1786—90 sich aufhielt und nächst Rieter für den geschicktesten der dortigen Wassermaler galt. Seine getuschten Zeichnungen, vorzüglich von Wasserfällen, sind wahre Meisterstücke. In seinen Gemälden bewundert man die Schönheit und Wahl der Formen, die Sicherheit der Ausführung, während die Wahrheit des Kolorits und die Harmonie des Tons minder gerühmt werden. Man hat von ihm mehre Blätter, die theils in brauner Manier, theils mit Farben ausgemalt sind; darunter excellirt die Ansicht von Basel und die vom Luzernersee (von Küssnacht aus aufgenommen). Nach seinen Zeichnungen wurden die Kaskaden von Tivoli, Terni, Lauffen und die Kaskade des Reichenbachs durch Hegi in Tuschmanier gestochen. Ferner gab B. die Zeichnungen zu den Kupfern der *Voyage pittoresque de Basle à Bienne par les vallons de Motiers-Granval* (36 Bl. in Querfolio). — Sein Sohn Samuel, geb. 1793, durchreiste ganz Italien und Sicilien und bildete sich besonders zu Rom zu einem trefflichen Landschafter. Er führte dort mehre seiner touristischen Zeichnungen in Farben aus, nach welchen Gemälden die Ansicht der Theaterruinen von Taormina, die Vedute über Stadt und Hafen von Syrakus, und die reiche herrliche Aussicht über Messina und die Meerenge gegen die kalabrische Küste hin, für die „*Voyage pittoresque en Sicilie*“ gestochen wurden. Ein Landschaftsbild wahrhaft erhabenen Styls ist die Ansicht vom Kapuzinerkloster zu Taormina, wie die vorerwähnten von Franz Hegi für dasselbe Werk geätzt. Später wählte Samuel zu seinen Gemälden meist nur heimathliche Naturgegenstände, wie Kaskaden, Gletscher, schöne Baumgruppen und Felsen; Darstellungen, die sein grosses Talent bekunden und das Gepräge der treusten Auffassung tragen.

Birmingham, nächst Manchester die grösste Fabrikstadt Englands, hat 22 Kirchen und Bethäuser, zwei Synagogen, einen schönen Sitzungspalast der Grafschaft Warwick, ein Theater, ein prächtiges Hospital, ein schönes Stadthaus und auf dem Markte die Bronzestatue Nelson's. Die Einfarbigkeit der Häuser, welche aus dunkelrothen Mauersteinen erbaut sind, die man gar nicht übertüncht, gibt der Stadt ein trübes Ansehn, das durch den dicken Rauch aus den zahlreichen Metallwerkstätten, der über die Stadt hinzieht, noch dunkler wird. In der Nähe von B., liegt der Fabrikort Soho, wo man jetzt Kupfermünzen sowohl für England als für die ostindische Compagnie prägt. Mittels Dampfmaschinen werden hier in einer Stunde zwischen 30—40,000 Stück geschlagen. Unweit Birmingham liegt auch Oscott, wo der sehr katholische Lord Schrewsbury neuerdings durch den Architekten Puggins eine Basilika zu Ehren des heil. Gillers aufführen liess. Diese glanzvolle Kirche ist im Innern mit Oelgemälden von Eduard Hauser aus Basel (welcher den Auftrag dazu in Rom empfing) geschmückt. Das bedeutendste dieser Bilder ist ein jüngstes Gericht, das den Triumfbogen (die *Porta triumphalis*) ziert. Die hier gebotne obligate Form legte dem Künstler beim Entwurf seiner ausgedehnten und vielgliedrigen Composition nicht geringe Schwierigkeiten auf, die er jedoch mit Meisterschaft überwunden hat. Zu den Füssen des Weltrichters erscheint die Gruppe der sieben Engel, von denen vier die Posaunen blasen, während die drei obern Rollen mit Bibelsprüchen entfalten. Von jenen reicht der eine den Seligen die Krone des Lebens dar, ein anderer schwingt die eiserne Ruthe des Zorns gegen die Verdammten. Rührende Episoden bietet die Gruppe der Auferstandnen, unter denen eine der klugen Jungfrauen die ewige Lampe hält, während tiefer unten eine noch im Grabe ruhende Seele dasselbe Symbol des Glaubens in der Hand hat. Rühmenswerth bleibt die Mässigung, womit der Künstler die Qualen der Verdammten zur Anschauung gebracht hat.

Birretum, die sogenannte Pfaffenmütze oder das Barett der Priester, welches oben in vier Ecken ausgeht. Der Papst trägt für gewöhnlich ein rothes Birretum.

Birten bei Xanten, im Niederrheinischen, zeigt geringe Reste eines altrömischen *Amphitheatrum castrense*, sowie von einer römischen Brücke.

Biscaino, Bartolommeo, geb. 1632 zu Genua, gest. das. 1657 an der Pest. Er zeigt Eleganz und Schönheit in den Gestalten, guten Geschmack im Faltenwurf, angenehmes Kolorit und geistreichen Styl. Die Dresdner Gall. besitzt drei Stücke von ihm; 1) die Ehebrecherin vor Christus, eine reiche Composition, mit vielem Feuer gemalt. Das Weib steht mit gesenktem Blicke, von zwei Kriegsknechten umgeben, vor ihren Richtern; Christus wendet sich nach ihnen und deutet mit der Rechten auf die von ihm auf den Fussboden geschriebnen Worte. [Figuren in Lebensgrösse bis an die Knie. Auf Leinw. 7 F. breit, 5 F. 3 Z. hoch.] 2) Die Anbetung der Könige; ganze Figuren im Kleinen, auf Leinw. 2 F. 1 Z. breit, 1 F. 11½ Z. hoch. 3) die Beschneidung Christi, der gleichen Grösse nach ein Pendant zum vorigen Bilde. Seine „geätzten Blätter" sind in einer freien und geistreichen, dem Castiglione verwandten Manier gearbeitet; die Figuren sind sinnig zusammengestellt und zeugen von richtiger und zugleich zierlicher Zeichnung; in den Köpfen herrscht Ausdruck und Schönheit. Man kennt über 40 Blätter von ihm; man hat sie häufig mit denen von Franz Amato vermengt, der ihn nachahmte, aber sich durch unsichre Hand und geringe Zeichnung verräth. Bartolommeo's Zeichen ist bisweilen *B B;* sonst zeichnete er mit vollständigem oder abgekürztem Namen.

Bischöfliche Tracht. — Die Amtstracht der Bischöfe besteht aus dem Amictus, der Alba, dem Cingulum, der Stola, Tunica, Dalmatica, Planeta und dem Manipulus, welche in der gegebnen Reihenfolge beim Ankleiden angelegt werden, und ausserdem noch aus folgenden, den Bischöfen ausschliesslich zukommenden Stücken, die wir im Rückblick auf das Mittelalter aufzählen. Was nämlich die Kopfbedeckung betrifft, so trugen seit dem 7. Jahrh. die Bischöfe, wenn sie nicht barhaupt gingen, eine breite steife Binde um den Kopf, bis im 10. und 11. Jahrh. die Mitra (Infula) aufkam: ursprünglich eine der Kopfbekleidung des jüdischen Hohenpriesters sich annähernde, fast halbmondförmige Mütze, von welcher hinten zwei Bänder (*Infulae*) flatternd herunterhingen; schon im 11. Jahrh. nahm indess die Bischofsmütze ihre bekannte schiffsschnabelförmige Gestalt an, nur dass man sie anfangs niedriger und stumpfer trug, als im spätern Mittelalter, wo sie immer höher und spitzer wurde. Noch auf Denkmalen des 12. und 13. Jahrh. erscheinen die Bischöfe oft barhaupt oder mit einem flachen runden Käppchen bedeckt, indem damals der Schmuck der Mitra den Bischöfen nur als besondre Auszeichnung von den Päpsten erst verliehen werden musste, wie dies später, als diese Kopfbedeckung den Bischöfen bereits gemein war, bei den Aebten und Pröpsten einzelner Klöster zu geschehen pflegte. — Die Handschuhe, die der

Bischof trägt, sind auf der äussern Seite mit einem gestickten Kreuze oder mit einer Rosette verziert; am Mittelfinger der rechten Hand trägt er über dem Handschuh einen Goldring mit eingelassenem Edelstein. — Der bischöfliche Krummstab (*Pastorale*) geht bis zum 15. Jahrh., dem einfachen Hirtenstab ähnlich, gerade aus, später gewöhnlich sichelförmig in den Haken über, und ist unten mit einem Stachel versehn. — Die bischöfliche Fussbekleidung besteht aus Kamaschenstiefeln (*caligae*) und darüber geschnürten Sandalen. — Als besondre päpstliche Auszeichnung trugen die mittelalterlichen Bischöfe bei grossen Kirchenfeierlichkeiten auf der Brust das sogen. Rationale, welches, dem Amtsschilde des jüdischen Hohenpriesters entsprechend, ursprünglich nur dem Papste zustand und später in das von allen Bischöfen über der Alba an einem Bande getragene Brustkreuz übergegangen zu sein scheint. Auf Denkmalen des spätern Mittelalters erscheinen die Bischöfe gewöhnlich mit der Cappa (Pluviale) angethan, einem Mantel, der aus einem grossen reichgestickten Stück Zeug bestehend über die Schultern gelegt und auf der Brust mit einer Fibel (Agraffe) befestet ward. Die Cappa wird über der Dalmatica getragen, und die Planeta bleibt in diesem Falle weg. — Die Kleidung des Erzbischofs stimmt mit der bischöflichen völlig überein, nur dass die Erzbischöfe das Pallium tragen, welches indess auch einzelnen Bischöfen vom Papste zuweilen verliehen wird. Das Pallium ist eine weisse wollene, drei Finger breite, mit Kreuzchen verzierte Zirkelbinde, welche über die Planeta um die Schultern gelegt wird; von dieser Zirkelbinde hängt ein ähnliches Band vorn auf der Brust herab, ein andres auf dem Rücken und ausserdem noch zwei kürzere über die Schultern. (Das Pallium bildet auf Abbildungen von Erzbischöfen vorn auf der Planeta ein Schächerkreuz, zuweilen auch ein Antoniuskreuz.) Seit dem 14. Jahrh. führen die Erzbischöfe ausser dem Krummstabe noch ein 7—8 Fuss hohes Kreuz. — Auch der Papst trägt die Kleidung der Bischöfe, führt aber statt des Krummstabes ein Kreuz mit zwei oder drei Querbalken. (Vergl. über ihn und die Kardinäle die besondern Artikel.)

Bischofsgrün (auch Brunngrünn und Meergrün genannt), ein bairischer Flecken in der Gegend des weissen Mains, der einzige Ort auf dem eigentlichen Fichtelberge, wo auch noch der Charakter der alten Fichtelberger am unverändertsten erhalten ist. Der Bischofsgrüner Tand (Glasknöpfe, Korallen und Perlen) geht wie der Nürnberger in alle Land'. In der seit Jahrhunderten berühmten Glashütte malte man auf Glas, als die Hirschvogel zu Nürnberg im 15. Jahrh. als Glasmaler glänzten. Ein Fichtelberger Willkommglas war eine Zierde selbst auf fürstlichen Tafeln.

Bischofsmützen, drei, tragen die Heiligen Bernhard und Maternus.

Bischofsstab (*Baculus pastoralis*, *Virgula past.*, *Pedum*, auch *Ferula cambuta*), wofür man abwechselnd die Bezeichnung „Hirtenstab" oder „Krummstab" gebraucht, hat eine Länge von etwa 5 Fuss, ist gewöhnlich aus Blech und inwendig hohl. Am Fusse ist er spitz; oben endet er in eine Krümmung nach einer Seite. Der Stab der griechischen Bischöfe ist entweder ganz gerade, oben mit einem Knopfe, oder hat auf der Spitze ein Kreuz, zuweilen auch zwei in Form eines *T* nach beiden Seiten hin sich krümmende Schlangen. Letzre Art, die man byzantinische Krummstäbe nennen kann, kommt auch bei alten Bischöfen der latein. Kirche vor. Der Domschatz zu Bamberg weist noch das elfenbeinerne Ende vom Hirtenstab Otto's des Heiligen auf, wo ebenfalls die Krümmung durch eine Schlange gebildet ist, und zwar in der sinnreichen Weise, dass die innerhalb der Krümmung mit dem verkündenden Engel befindliche Maria der Schlange auf den Kopf tritt.

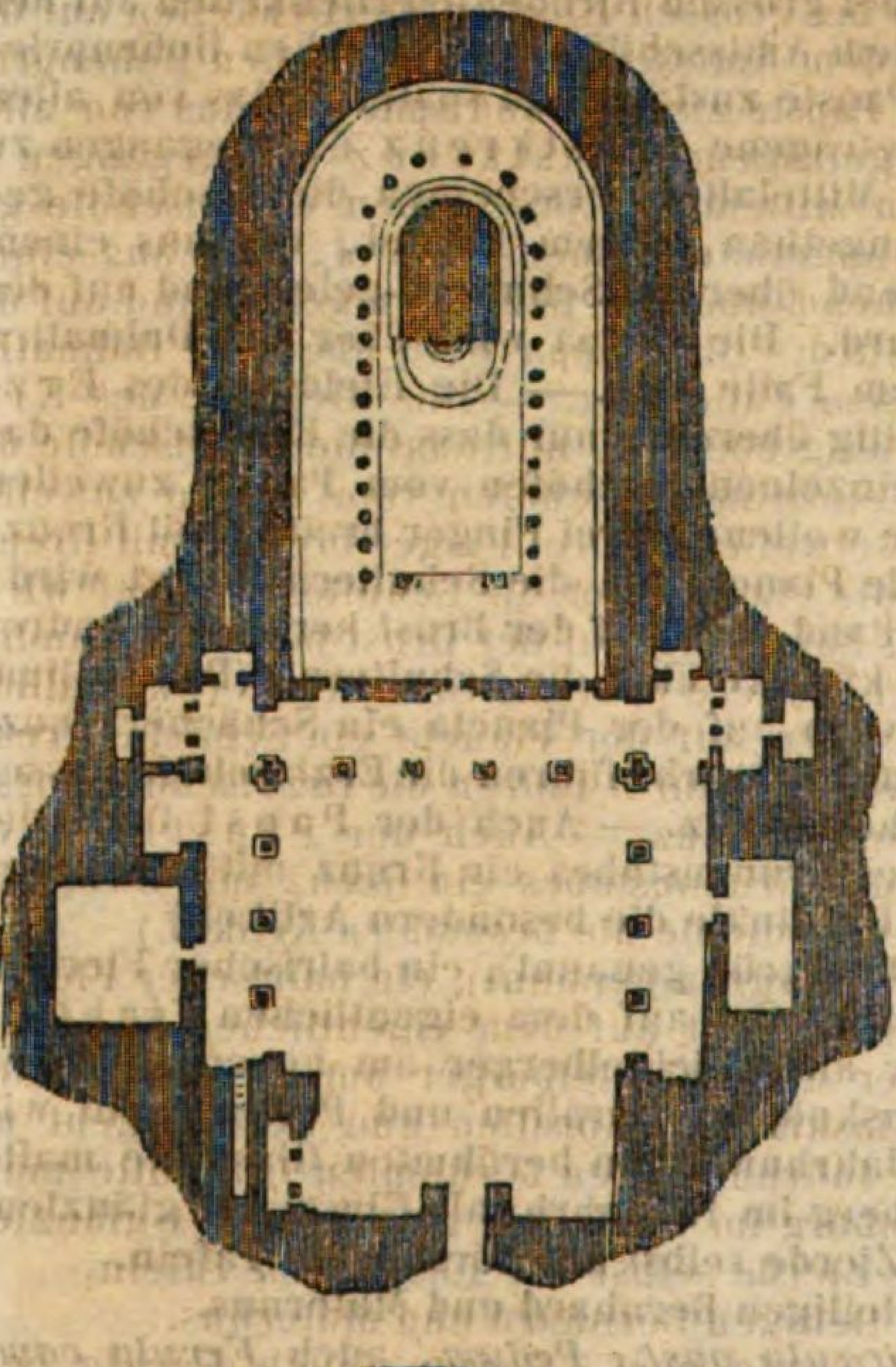
Bischofstein oder **Bischstein**, Städtchen mit drei Kirchen im preuss. Regierungsbezirk Königsberg. Die 1781 neu erbaute Pfarrkirche ist eine der schönsten und grössten der Provinz.

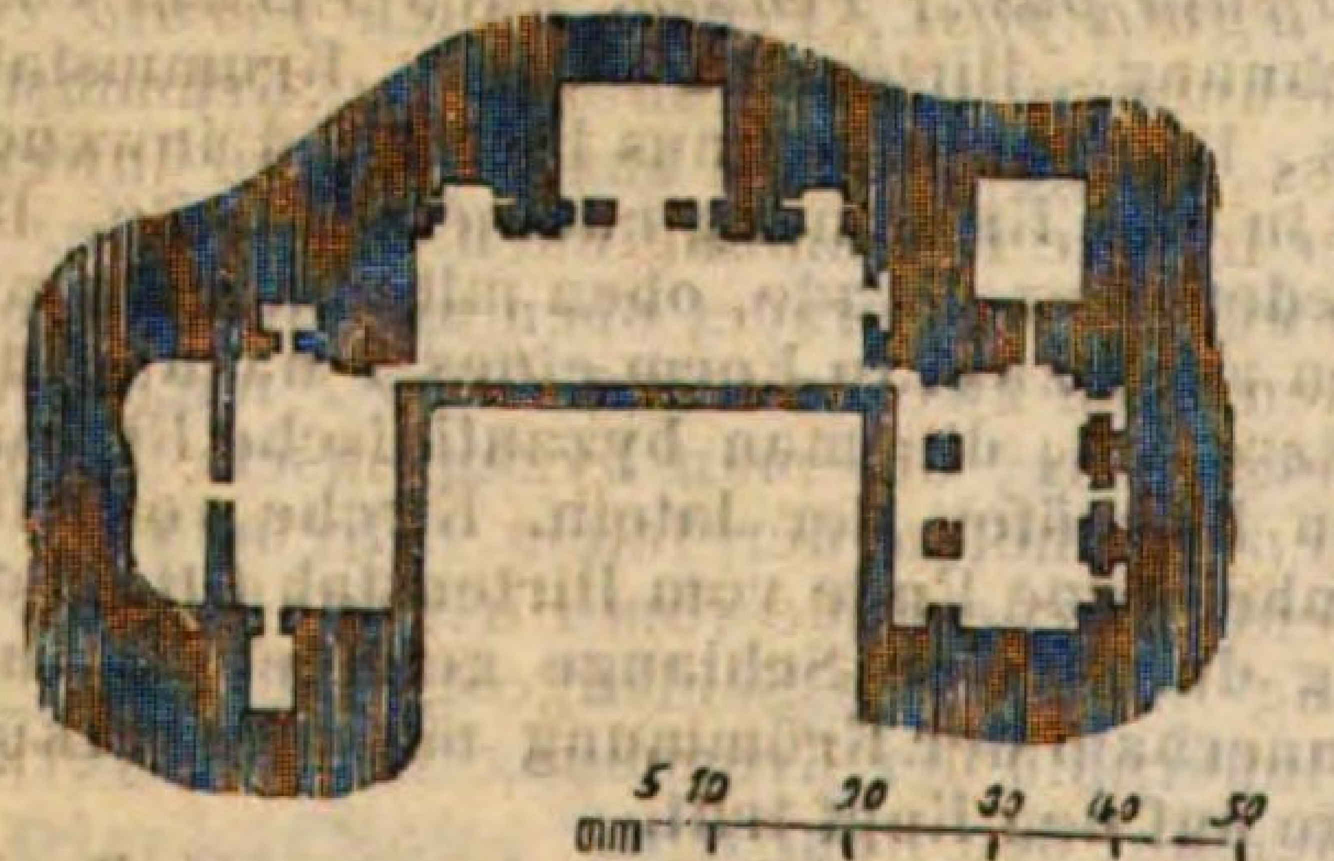
Bisetti, Bildhauer von Turin, kam als sardinischer Pensionär nach Rom, schuf hier manche gelungene Arbeiten und geniesst jetzt in Italien bereits einen Namen. 1844 sah man in seinem Atelier zu Rom die von ihm modellirte Porträtstatue des verstorbenen Königs Karl Felix von Sardinien, die ihm von der Königin Wittwe Maria Christina aufgetragen ward. Diese in Marmor ausgeführte Arbeit wird in Turin aufgestellt und ist sowohl der gefälligen Stellung und erhabenen Einfachheit als der sehr sorgsamen Ausführung wegen mit Auszeichnung genannt worden. Ausserdem sah man von ihm zwei interessante Figuren, Venus und Flora, sowie mehre Büsten.

Biskopius, ein baukundiger italischer Klostergeistlicher, welcher im 7. Jahrh. nach England berufen ward und um das J. 675 schon eine Kirche aus Stein aufführte, deren Fenster er mit Glas auszieren liess. Es war dies die Peterskirche im Kloster Weremouth bei Gyrwit. Die Bauleute, die Biskopius aus Italien mitbrachte, waren höchst wahrscheinlich Benediktiner.

Biskurma (Visua-Karma). — Biskurma ist der Baumeister unter den indischen

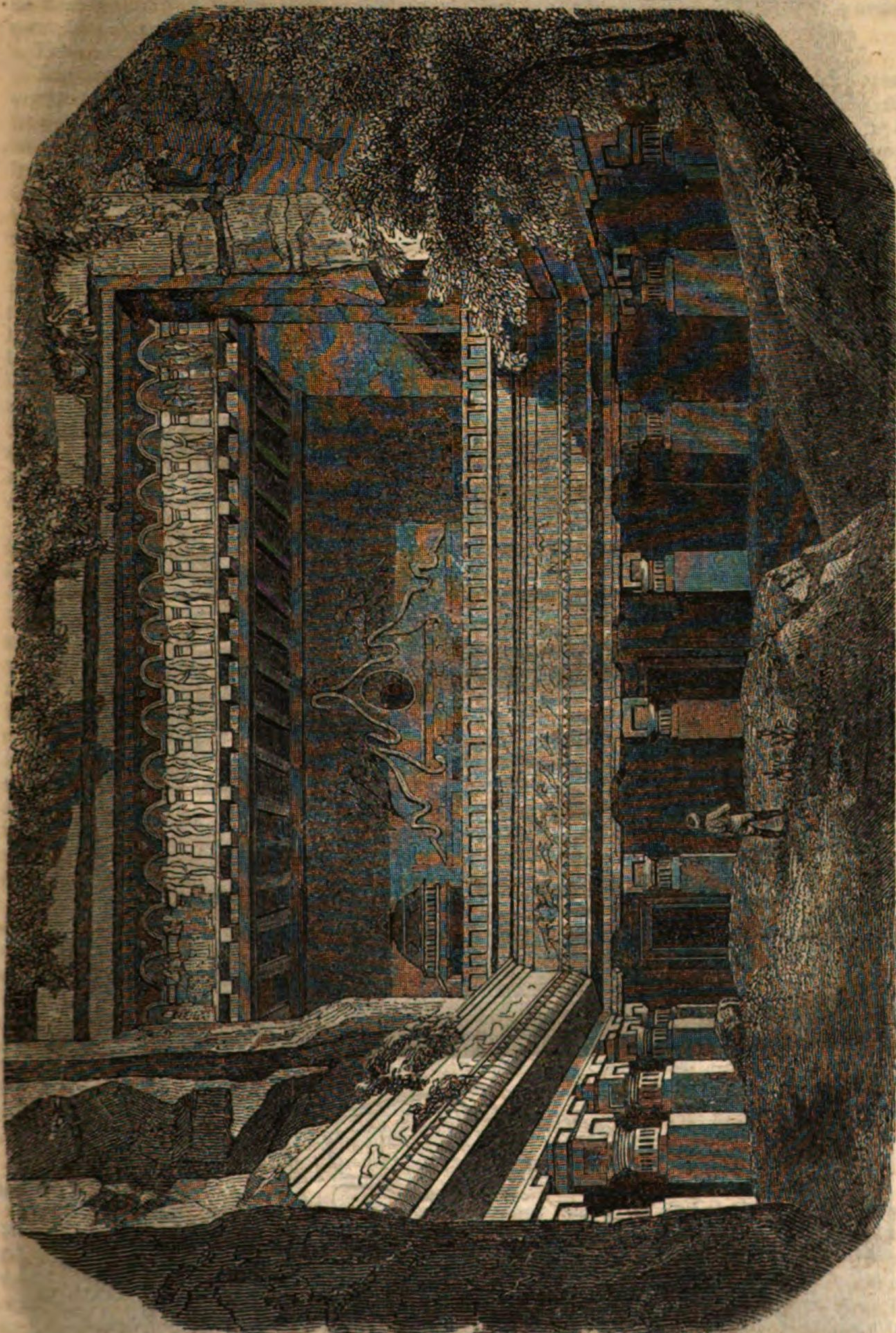
Göttern, der Vorsteher aller mechanischen Künste und Wissenschaften, und es darf uns daher nicht Wunder nehmen, dass die indischen Architekten diesem ihren Schutzpatron eine eigene Grotte geweiht haben, die sich durch Grossartigkeit und Eleganz gleich sehr auszeichnet und dabei sich in dem Baustyl vor allen andern Grottentempeln bedeutend hervorhebt. Um so mehr ist zu bedauern, dass wir von diesem Tempel, der zu den herrlichsten Monumenten von Ellora zählt, nur eine dürftige Beschreibung haben, die uns kaum eine genügende Darstellung gestattet.





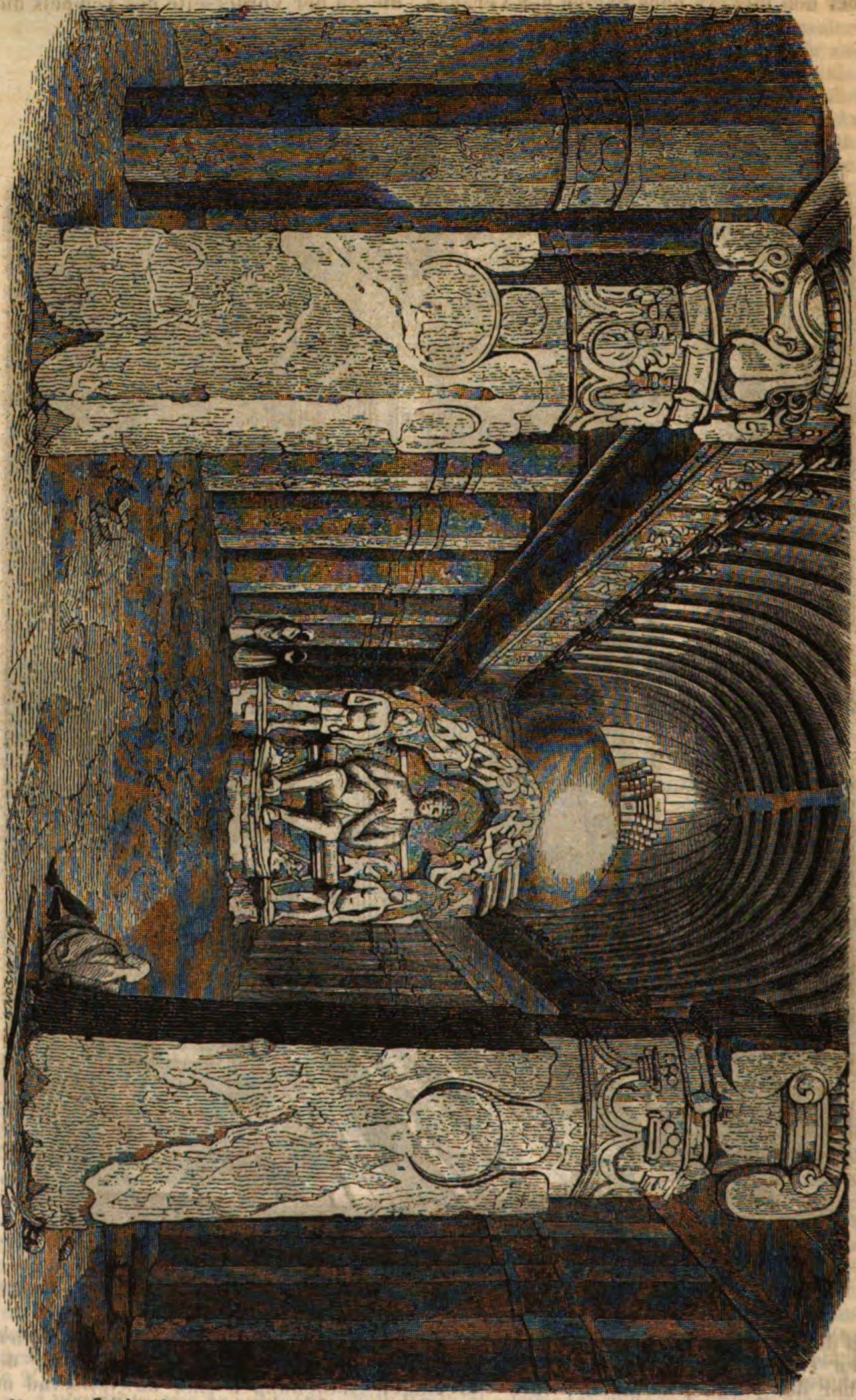
Den Vorhof bildet ein ziemlich regelmässiges Viereck, dessen beide Längenseiten offne Pfeilerhallen (wenn dieser Ausdruck gestattet ist) einnehmen, hinter denen sich zwei dunkle Kammern befinden. Die Façade des eigentlichen Tempels nimmt beide Stockwerke ein, und besteht aus Pfeilern, oben (im zweiten Geschoss) dagegen aus einem offenen Balkon von länglich viereckiger Gestalt, der tief in den Felsen eingehauen ist, vorn eine Balustrade, oben ein regelmässiges Gebälk mit gitterförmigen Verzierungen dazwischen, darüber einen reich mit Figuren verzierten Fries und ganz oben eine gradlinige Mauereinfassung hat. Den Hintergrund des Balkons nehmen drei Thüren ein, deren mittlere oben in einem Rundfenster schliesst, während die beiden zur Seite pyramidenförmige Aufsätze haben. Das Merkwürdigste ist der grosse Saal des Erdgeschosses, dessen Decke die Form des reinsten Tonnengewölbes hat. Breite Steinbalken, der Wölbung genau folgend, gehen von dem Centrum der Decke aus und stossen an den Fries, der sich längs des ganzen Gebäudes hinzieht und in den Feldern, in die er eingetheilt ist, viele Basreliefs und Figuren enthält. Unten ziehen sich Pfeiler hin (von achteckiger Gestalt), ohne Piedestal und Kapitäl, noch oben hin, etwa in ³/₄ der Höhe, blos von zwei einfachen flachen Bändern umgeben und bilden dunkle Nebengänge, deren Decke ganz flach ist. Im Hintergrunde sitzt Biskurma ganz nach europäischer Weise auf einem Stuhle, hinter ihm befindet sich ein Altar. Man hat in diesem Saale weniger einen Göttertempel nach indischer Art, als einen Versammlungsort zu gemeinschaftlicher Andachtsübung sehen wollen, und diese Meinung hat allerdings Vieles für sich. Nach derselben Ansicht wäre die Figur im Hintergrunde Gott, der unter dem Himmelsgewölbe, das durch die Form des Daches angedeutet würde, die Erschaffung der Welt überdenke. Die obere Etage des Tempels ist in dem traurigsten Zustande der Verwüstung, so dass sich über sie nicht urtheilen lässt. Ein grosser Saal, der früher viele Skulpturen enthalten zu haben scheint, zwei unvollendete Kammern zur Linken, und vier dunkle Kammern zur Rechten, sind die Hauptgemächer dieses Stockwerks, dessen schönen Balkon wir bereits beschrieben haben. Dimensionen: Der Vorhof im Geviert 49 F. 4 Z., untere Viranda, die an ihrer Façade und an jeder Seite zwölf Pfeiler und zwei Pilaster hat Breite 14 F., Höhe mit Inbegriff des Daches 10 F. 4 Zoll. Der Eingang: Breite 4 F., Höhe 8 F. 4 Z. Die Gallerie über der Thür hat im Geviert 14 F. Länge des Tempels vom Eingang bis zur Hintermauer hinter dem Altar 79 F., Breite von einer Mauer bis zur andern 43 F. 5 Z.; Höhe, vom Boden bis zum Mittelpunkte des Gewölbes gemessen 35 F., Höhe des Seitenganges zwischen den Pfeilern an der Mauer 14 F. 10 Z., Breite von den Pfeilern bis zur Mauer 7 F. 8 Z.; Umfang der Pfeiler, von denen 2 viereckig und 28 achteckig sind, 8 F. 1 Z., Höhe des Altars in der Kapelle des

Biskurma und hinter dessen Statue 24 Fuss. Der grösste Reichthum an Ornamenten, die feinste Arbeit des Meissels, findet sich an der Façade. Zunächst ist der Architrav über den Pfeilern oder Säulen der Veranda, die an der Vorderseite des Tempels und



an den andern beiden Seiten des Hofes hinläuft, aufs Mannichfalligste mit verschiednen Thierbildern geschmückt. Dann folgt die Brustwehr jener Gallerie, die den Chor der Musiker aufnahm; ihre viereckigen Abtheilungen sind abwechselnd mit Arabesken und Gruppen menschlicher Gestalten, männlicher und weiblicher, ge-

schmückt. Dann die hohe Wand im Grunde dieser Gallerie, über die sich eine wahre Ueberfülle bildlicher Darstellungen, von der Arabeske an bis zur ausgebildeten Ge-



stalt, von fantastischen Compositionen bis zu dem typisch bestimmten heiligen Sym-

bole, von den kleinsten bis zu den kolossalsten Bildungen, ausbreitet. Auffällig bleibt aber der Mangel an Regelmässigkeit, den man in der Anordnung jener reichhaltigen, die Mauer im Grunde der Gallerie bekleidenden Darstellungen wahrnimmt, so dass man annehmen muss, dass dieser Theil in späterer Zeit überarbeitet worden oder überhaupt erst spät in Ausführung gekommen sei.

Bisontium, der röm. Name für Besançon.

Bissen, ein Däne, 1798 in der Gegend von Schleswig geboren, geniesst eines verbreiteten gegründeten Rufes als Bildhauer und steht nach Thorwaldsens Tode für Dänemark wenigstens als der Erste dieses Faches da. Er hielt sich etwa 10 Jahre in Rom auf, wo er sich unter seinem berümten Landsmann durchbildete. Zu seinen frühern Arbeiten gehören die vier Engel in den vier Ecken der Schlosskapelle in Christiansburg. Von ihm rühmt man ferner — neben mehren ausgezeichneten Büsten, wie die Oersted's — zwei Statuen, den Jäger Kephalus mit dem Hunde und eine Atalante auf der Jagd, welche er noch 1840 in Rom unternahm. Dann ward er nach Kopenhagen berufen, um einen mehre hundert Fuss langen Fries im grossen Schlosssaale auszuführen, eine Darstellung der Entwicklung des Menschengeschlechts nach der griechischen Mythologie; die Composition soll sehr reich und in meisterhaftem Style gehalten sein. Eine treffliche Apollstatue von Bissen befindet sich bei Hrn. Bernus du Fay zu Frankfurt am Main. Eine der jüngsten Skulpturen dieses Dänen ist der im Kopenhagner Salon 1843 ausgestellt gewesne „Amor über einem Steine reitend, auf dem er den Pfeil wetzt.“ Der kleine Gott kehrt den Kopf mit Schelmenmiene zur Seite und wirft dem Beschauer einen Blick zu, womit er zu sagen scheint: Warte du, gleich werd' ich bei Dir sein! Zur antiken Naivetät gesellt sich hier ein so warmer romantischer Geist, dass es eben das Hinauskommen über die Antike ist, was diesem Werke gerechte Bewundrung verschafft.

Bister steht zwischen den Saft- und Erdfarben und ist eine warme, tiefbraune Farbe von verschiedner Nuançe, doch häufiger ins Gelbliche schiessend, und lasirend. Der Bister wird aus dem Glanzruss gezogen, oder dieser wird, wenn er die gehörige Reinheit und Färbung hat, unmittelbar pulverisirt, fein gerieben, mit Wasser ausgesüsst und geschlemmt. Er ist im Handel selten gut zu erlangen; am meisten wird der römische Bister geschätzt. Seine Eigenschaft und Güte hängt von dem zum Brennen verwendeten Holze ab; nie darf man ihn einer Feuerung entnehmen, wo untermischt Torf, Braunkohle oder Steinkohle gebrannt worden ist. Laut Geissler's Bemerkung soll der vom Buchenholze der bessere sein. Will man den Glanzruss in seiner ursprünglichen Beschaffenheit verwenden, so wähle man einen starkglänzenden und dichten, behandle ihn, wie oben bemerkt, und versetze ihn mit Lakrizensaft und Gummi; oder man koche Glanzruss in kaustischer oder Seifensiederlauge und seihe durch; während nun dieser Absud noch warm ist, tröpfle man nach und nach eine wässerige Auflösung von Eisenvitriol hinzu, bis kein Niederschlag mehr erfolgt, giesse die Flüssigkeit ab, wasche gut aus und trockne die Farbe auf einem Filtrum, oder auf einer Gypsplatte.

Biton und **Kleobis** waren laut der griechischen Sage die Söhne der argivischen Junopriesterin Kydippe. Als die Mutter einst bei einem Feste der Juno (Hera) auf einem Wagen zum Heiligthume der Göttin geführt werden musste und die Zugstiere zur rechten Zeit nicht erschienen, spannten jene sich an den Wagen und zogen ihn 45 Stadien weit. Die von solcher kindlichen Liebe gerührte Mutter betete nun zur Göttin, dass diese den Kindern ihrer Priesterin verleihe, was dem Menschen das Beste sei. Darauf wurden Biton und Kleobis noch im Tempel von einem sanften Schlaf überfallen, aus dem sie nicht mehr erwachten. — Ihre Bildnisse standen, ein Weihgeschenk der Argiver, in Delphi. Auch sah man sie zu Argos in Stein gegraben, wie sie den Wagen zogen und die Mutter in das Heräum (Heiligthum der Hera) fuhren. Vergl. Herod. I, 31. Pausanias II, 20.

Bitonto, Bischofssitz in der neapolitan. Provinz Bari, hat mehre Kirchen mit guten alten Gemälden.

Bittheuser, Joh. P., lebte als Kupferstecher und Prof. an der Universität zu Würzburg. Er war ein Schüler J. G. Müller's und machte sich durch treffliche Arbeiten für den Frauenholzischen Kunstverlag bekannt. Auch lieferte er noch andre Blätter von Bedeutung, theils Historien, theils Bildnisse. Berühmt ist seine Kopie des Morghenschen Stichs nach da Vinci's Abendmahl (Grösse ohne Rand: 16 Zoll in der Höhe, 26 in der Breite), jetzt im Verlage Karl Göpels zu Stuttgart. Ferner stach er Susanna im Bade nach Domenichino, eine Madonna nach Parmeggiano, die Unterredung des Kaiser Augustus mit der Kleopatra (hoch 23 Z. 6 L., breit 17 Z. 6. L.), die Porträts des Bildhauers Scheffauer, des Kotzebue, der von Tinte lebte und von Sand starb (nach Tischbein), und des grossen Lukas Kranach (für Josef Heller's Werk über diesen Künstler).

Bjernede, bei Sorö auf der dänischen Insel Seeland, besitzt eine Kirche aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. Dieselbe ist ein Rundbau, mit Kreuzgewölben bedeckt, die von vier hohen und schweren Säulen getragen werden; das Kapitäl dieser Säulen erscheint als eine rohe Umformung des Würfelkapitäls; unterwärts achteckig, geht dasselbe durch schräge Abschn. auf den Seiten u. oben in d. Viereck der Deckplatte über.

Blaas, C., Maler aus Tyrol, jetzt in Rom, hat sich durch mehre Historien einen achtbaren Namen erworben. Auf den letzten röm. Ausstellungen sah man von ihm eine Anmuth mit Hoheit vereinigende Madonna in der Gloria, eine St. Elisabeth mit dem Rosenwunder und eine heil. Katharina, wie sie von Engeln über Meer getragen wird. Letztres Gemälde wurde von Blaas im Auftrage des Grafen Lützow (österr. Gesandten beim päpstl. Stuhl) ausgeführt. Es war zu Rom nur eine Stimme darüber, und obschon man denselben Gegenstand von Lehmann (jetzt in Paris) vor Jahren vortrefflich behandelt gesehn, zog man dennoch das Bild von Blaas unbedingt vor. Die Auffassung ist bei der Mässigkeit des Raums grossartig, edel zu nennen, der Ausdruck in den Engelköpfen fromm, ohne ängstliche Nachahmung der ältern Meister. Die Farbe des ganzen Bildes ist harmonisch zusammengestellt; kurz es ist ein Werk, woran Künstler und Laien sich erfreuen können.

Blanc, Louis, ein vortrefflicher Maler unsrer Periode, ist von Berlin gebürtig, bildete sich zu Düsseldorf unter Hübner und lieferte mehre ausgezeichnete Stücke im romantischen Genre, worunter die durch Lithografieen verbreitete (auch bei Raczynski I. im Holzschnitt mitgetheilte) Kirchgängerin — ein liebliches zartes Frauenbild frömmigsten Ausdrucks und im adeligen Costüm des deutschen Mittelalters —, des Goldschmieds Töchterlein nach Uhland und Gretchen in der Messe die bekanntesten sind. (Die „Kirchgängerin" ist Eigenthum des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, der sie auch als Vereinsblatt durch A. Hoffmann stechen liess.) Diese anmuthigen Darstellungen aus dem Mittelalter sind alle wohlgezeichnet und mit zartem Pinsel gemalt, wozu die glückliche Auffassung, der charakteristische Ausdruck der Fig. und das schöne Kolorit kommen, was alles von Blanc's entschiednem Malertalent zeugt. Auch seine fischenden Mädchen und die Reconvalescentin werden gepriesen. Einzig ist die Naturwahrheit, die Lebensfrische, die er seinen Kopfbildungen zu geben weiss. Um 1842 hielt sich Blanc in Hann. auf und porträtirte daselbst die stark markirten Züge d. Grundgesetzaufhebers König Ernst, dessen Gemahlin etc.

Blanchart, Jacques, ein franz. Maler des 17. Jahrh., der sich nach venetianischen Mustern bildete und neben seinem Landsmann Philippe Champaigne als Kolorist seine Geltung hat.

Blankenburg, ein braunschweigisches, dicht am Nordrande des Harzes liegendes Städtchen, das schon im 10. Jahrh. Mauern erhielt, im Laufe des Mittelalters mehrmals verwüstet und 1625 durch die Wallensteinische Belagerung hart bedrängt ward. Südlich von Blankenburg erhebt sich auf einem aus Thonschiefer hervortretenden Kalksteinfelsen das in einfachem aber edlem Style erbaute Schloss, das jetzt als zeitweise Residenz Sr. Hoheit des Herzogs von Braunschweig geschmackvoll eingerichtet ist; es bewahrt mehre Kunstschätze, z. B. Gemälde von Dürer, Kranach, Rembrandt etc., und hat eine Sammlung gläserner Trinkgeschirre. Das Magazin von Marmorarbeiten aus der Umgebung enthält Statuen, Vasen etc. So reizend die Aussicht vom Schlossberge ist, so bietet doch eine schönere noch das Luisenhaus auf dem noch höhern Calviniusberge. Im Osten der Stadt ragt in schroffen Formen aus der Ebene die aus Quadersandstein bestehende Klippenreihe der Teufelsmauer, auf deren Gestein bedeutende Steinbrüche betrieben werden; zwei Stunden südöstlich bricht die Bode durch die Granitfelsen der Rosstrappe; am linken Ufer der Bode, beim Dorfe Rübeland, ist die Baumannshöhle mit den auf natürlichem Wege von Tropfstein entstandenen Figuren und Säulen (namentlich in der dritten Abtheilung), auf dem rechten Ufer aber die Bielshöhle im Berge Bielstein, wo unter den vielen Figuren, die der Tropfstein und Stalaktit gebildet haben, das Orgelwerk in der achten und das wellenförmige Meer in der neunten Höhle am merkwürdigsten sind. Der Bielstein selbst hat alten histor. Namen, da einst auf ihm die Harzbewohner ihren Götzen Biel verehrten, bis Bonifacius dessen Bild zerstörte. Eine halbe Stunde nördl. von Blankenburg erhebt sich in den groteskesten Formen ein Quadersandsteinfelsen, der die geschleifte preuss. Bergfestung „Regenstein oder Reinstein" (eine schon im J. 919 durch Kaiser Heinrich I. erbaute Veste) trägt; die heutigen Ruinen nebst den in die Felsen gehauenen Kasematten sind zum Theil zu Vergnügungslokalen der Blankenburger umgewandelt. — Ein zweites Blankenburg liegt am Eingang ins Schwarzathal des Thüringerwalds und gehört zum Fürstenthum Schwarzburg-Rudolstadt. Im Norden dieses Städtchens liegt auf einem 500 F. hohen Kalkfelsen das Schloss Greifenstein (auch Schloss Blankenburg gen.)

als eine der schönsten und grössten Ruinen Thüringens. Schon von Heinrich I. erbaut, ist das Schloss histor. berühmt als Wiege des Kaisers Günther v. Schwarzburg; im 30jährigen Kriege zerstört, blieb es seit 1671 unbewohnt und wurde durch einen Sturm im J. 1800 der schönen Zier des Hauptthurmes beraubt.

Blankenburg, Name zweier zu Berlin lebender Künstler. Adolf Bl., aus Belgard, ist ein tüchtiger Genremaler; wir erwähnen von ihm den Hadersammler; Berliner Wirthshof (im Besitz des Hrn. Dannenberg zu Berlin); die Fischergruppe; den alten Schuster; eine Küche etc. Im J. 1834 sah man von ihm ausgestellt: Gäste in einem Wirthshaus, und das Porträt des Blumenmalers Erdmann Schulz. — Heinrich August Bl. hat sich ganz dem Porträtlichen zugewandt und liefert hierin Anerkennenswerthes. In Kreidezeichnung kennt man von ihm ein schlesisches Bauermädchen und eine Kinderfamilie nach der Natur.

Blankenstetten, in der bair. Altmühlgegend, besitzt noch die Gebäude des vom Grafen v. Hirschberg gestifteten Benediktinerklosters.

Blaschek, Blumenmaler in Wien. Seine Blumenstücke zeugen von seinem Fleiss in Beobachtung der Farbenabstufungen und einer geschmackvollen Anordnung.

Bläser, Gustav, von Köln gebürtig, Schüler und Gehilfe des grossen Rauch zu Berlin, geniesst den schon entschiednen Ruf eines ausgezeichneten Bildhauers. In seinem väterlichen Hause zu Köln sieht man von ihm frühere gelungene Medaillonporträts in Gyps (Düsseldorfer Künstler), in Düsseldorf die Statuette des Malers Lessing, wie er leibt und lebt, eine treffliche, höchst charakteristische, ungekünstelte, aber kunstvolle Arbeit. Ebenso ausgezeichnet, ebenso trefflich aufgefasst ist die Porträtstatuette des Direktors Schadow zu Düsseldorf und der Prinzessin Alexandra Feodorowna, letztre zu Pferd dargestellt (1842 auf der Düsseldorfer Ausstellung), sowie die seines Meisters Rauch (1842 in Berlin ausgestellt). Sodann sind die grössern Arbeiten von Bläser zu nennen, wie das Gypsmodell zu Beethovens Denkmal (durch Verloosung 1843 an den Berl. Kaufmann Titel gekommen), ferner zwei Reitergruppen und das Modell eines grossartigen Brunnens für Berlin. Dieser Brunnen, etwa auf dem Dönhofsplatze oder in den Umgebungen des Schlosses gedacht, würde in der Ausführung das Modell 7—8 Mal übertreffen und 50 Fuss hoch werden. Das Kunstwerk verbindet Architektur und Bildhauerei auf sehr geschmackvolle Weise. Aus einem Becken steigt ein Säulenbau, nach Art des gothischen Denkmals auf dem Kreuzberge, in drei Absätzen empor, und trägt auf seinem obersten abgeplatteten Stockwerke eine kolossale Borussia, welche, auf einem Felsen sitzend, doch noch 16 Fuss hoch ist und mit der Rechten den Lorbeerkranz erhebt, mit der Linken das preuss. Scepter hält. An ihrer rechten Seite breitet ein Adler als Zeichen der Macht seine Fittiche aus, auf der andern steht der Schild mit dem Helios, das erwachende Preussen bezeichnend. (Leider sind grade diese Ideen nichts als das Rococco einer abgestandenen und — Gott sei gelobt! — wenn nicht wiederkehrenden, erschrecklich matten, widerlich wirkenden Allegorisirungs- und Symbolisirungsmethode.) Zunächst unter der Borussia befinden sich in Nischen des ersten Absatzes acht Statuen aus der vaterländ. Regentengeschichte, welche, nach dem Maasstabe von 50 Fuss für das Ganze, beinahe Lebensgrösse erhalten würden. Es sind die Statuen des Kurfürsten Friedrich I., des Königs Friedrich I., Friedrichs des Grossen, des Kurfürsten Albrecht Achilles, des grossen Kurfürsten, des Kurf. Johann Cicero, des Kurf. Joachim II. und des Königs Friedrich Wilhelm III. Das nächste (mittlere) Stockwerk schmücken acht ideale Frauenbildsäulen, die acht preuss. Provinzen vorstellend: Brandenburg mit der Mauerkrone und dem Scepter, Preussen im Königsmantel mit einem Ruder und Waarenballen, welche Schiffahrt und Handel versinnlichen sollen; Schlesien mit einem Tiegel voll Erz und einem Aehrenkranze, um die Erzeugnisse der Provinz anzudeuten; Pommern mit einem Fischernetz und Korngarben; die Figur des Sachsen entrissenen Landestheils mit einer Schüssel voll brauchbaren Salzes und wohlschmeckenden Gartenfrüchten; Posen mit einem Korbe, darin Honig tragende, aber Stachel führende Bienen; Westfalen mit einem Spinnrocken und das Rheinland mit dem Schlangenstabe des Hermes (woneben auch der Krummstab bezeichnend wäre) und einem Kranze von Weinlaub. Diese Gestalten werden, in der Grösse von 8 Fuss ausgeführt, imposant sich herausstellen und ihre verschiedensten Sprachen an den betrachtenden Mann bringen. Noch kolossaler werden die vier Gestalten, welche das unterste Stockwerk umlagern und mit ihren Sockeln zugleich das Wasserbecken theilen. Es sind die Hauptströme Preussens, auch im Liegen noch 6 Fuss hoch, welche aus ihren Urnen das Wasser des Brunnens giessen: die Elbe mit dem Merkurstabe, die Oder mit dem Spinnrocken und Hopfenkranze, die Weichsel mit reichen Weizengarben, drei schöne liebliche Frauenfiguren, und neben ihnen der alte weinlaubbekränzte Vater Rhein mit dem Ruder in der Hand. Endlich erscheinen

noch zwischen diesen vaterländ. Flüssen vier geschichtliche Basreliefs, welche mit den Gestalten in ihrer Umgebung in Beziehung stehn und etwa 3½ Fuss hohe Figuren erhalten würden, nämlich Friedrich I., wie er zu Königsberg die Königskrone sich aufsetzt, die Huldigung Friedrichs des Grossen in Breslau, die Schlacht des grossen Kurfürsten zu Fehrbellin mit dem Tode des Stallmeisters Froben, und der Einzug in Paris. — Es bedarf keines Augurs, um Bläser eine wirkungsreiche Zukunft zu profezein. Indem wir dies schreiben, kommt uns die Nachricht, dass die Sadt Neuruppin ihrem berühmten Landsmann Schinkel, der hier geboren wurde, ein metallenes Standbild errichten und durch Bläser das Modell anfertigen lässt. Der Bildner stellt den grossen Baumeister freistehend dar und gibt ihm eines der Meisterwerke in Berlin, die Schinkels Namen verewigen, im verjüngten Maasstabe in die linke Hand, während die Rechte den Grundriss dazu hält; das Fussgestell erinnert ebenfalls an Schöpfungen des Gefeierten und zeigt ausser der Schriftseite die Malerei, Bildnerei und Baukunst in weiblichen Gestalten versinnbildet.

Blasius, der Heilige, Bischof von Sebaste, wird mit einer oft einem Rechen ähnlichen Hechel, die sein Martyrium andeutet, oder mit einer Kerze dargestellt, die ihm eine dankbare Frau (welcher der Heilige ihr verlornes Schwein durch sein Gebet wieder verschafft hatte) in den finstern Kerker brachte. Er segnet als Einsiedler die Thiere des Waldes. Sieben Frauen sammeln sein Blut auf, als er (unter Diocletian) den Märtyrertod erleidet. Sein Tag ist der 3. Febr.

Blassblau, in der Porzellanmalerei eine der Starkfeuerfarben, wird aus einem Theil Kobaltoxyd und dreissig Theilen Feldspath zusammengesetzt. Die Behandlung der Substanzen ist wie beim Indigoblau; man zerstösst die Ingredienzen, schlägt sie mindestens viermal durch ein Haarsieb, und bringt sie dann in einen Tiegel im Starkfeuer der obern Etage des Porzellanofens in Schmelzung.

Blassochergelb, in der Emailmalerei, besteht aus einem Theil basisch schwefelsauren Eisenoxyds, 2 Theilen Zinkoxyds und 6 Theilen Flusses mit weniger Bleioxyd; die Mischung wird blos zusammengerieben und nicht geschmolzen. — Das Blassochergelb als Porzellanmalerfarbe setzt man zusammen aus 1 Theil schwefelsauren Eisenoxyds, 2 Theilen Zinkoxyds und 6 Theilen Grauflusses. Wird gerieben, aber nicht geschmolzen.

Blau bedeutet in der Farbensymbolik der mittelalterlichen Kunst 1) als eine der mit den kirchlichen Jahreszeiten abwechselnden Farben der Messgewänder: Demuth und Busse, 2) als Gewandfarbe eines Engels (wie des in den sieben Sakramenten von Roger van Brügge über der Abbildung des Sakraments der Trauung schwebenden Engels): Glaube und Treue; 3) als Gewandfarbe Mariens: Bescheidenheit; 4) als Grundfarbe der Gewölbdecke der Dome: den Azur des Himmelsgewölbes, des Sternenfirmaments.

Blaubeuren, ein altes schwäbisches Kloster, jetzt ein Seminar, besitzt vortreffliche Schnitzarbeiten von dem berühmten Ulmer Jörg Syrlin dem Jüngern, der 1496 das Chorgestühl daselbst ausarbeitete. Trefflich ist auch das Schnitzwerk im Hochaltar der Klosterkirche, welches die Madonna mit Heiligen, Scenen der Geburt Christi und die Anbetung der Könige vorstellt. Aus der Schule des Bartholomäus Zeitbloom rühren die wichtigen Gemälde des Hochaltars und das Freskobild des Täufers an der Giebelwand derselben Kirche her. Karl Heideloff in seiner „Ornamentik des Mittelalters" rühmt sie als ausgezeichnete Darstellungen von der Hand des edlen Martin Schaffner, und räth, den Hochaltar überhaupt, dieses in arge Vernachlässigung gerathene Kunstwerk, aus dem jetzt entweihten Orte in den Chor der Stiftskirche zu Stuttgart zu versetzen. Das prachtvolle Altarschnitzwerk aus Syrlins Werkstätte wird von ihm im II. Bande der Ornamentik mitgetheilt.

Blaue Glasmalerfarben. Man hat in der Glasmalerei acht Nummern von Blau. Nr. I bereitet man dadurch, dass man 3 Theile Kobaltoxyd mit 2—5 Theilen Flussmittel aus 8 Theilen weissen, ausgewaschenen und geglühten Quarzsandes, 4—6 Theilen Boraxglases, 1—2 Theilen Salpeter und 1 Theil weisser Kreide in starkem Feuer anderthalb Stunde lang schmelzt und zum Gebrauche fein reibt. Kann man den Kobalt nur roh erhalten und ist man daher genöthigt, denselben selbst zu rösten, so nimmt man hierzu am besten spanischen oder schwedischen Kobalt, den man dadurch prüft, dass man ihn zuvor in Salpetersäure auflöst, die mit ⅔ Wasser geschwächt ist. Welches nun die schönste Auflösung gibt, das wähle man, lege dasselbe, um es arsenikfrei zu machen, auf Kohlen, umgebe es damit von allen Seiten und glühe es, bis das Arsenik in weissen Kristallen, an den Steinen und Mauern umher, angeschossen ist, der Kobalt aber eine mehr metallische Gestalt und metallischen Glanz gewonnen hat. Diese Arbeit fordert jedoch wegen der schädlichen Arsenikdämpfe die grösste Vorsicht und möchte, falls die Lokalität nicht besonders hierzu

passt, am liebsten im Freien vorgenommen werden. — Blau Nr. II wird durch 1 Th. Kobaltoxyd und 4 Theile Boraxglas hergestellt, welche zusammen vier Stunden lang in starkem Feuer geschmolzen werden. Die Strengflüssigkeit des Kobalts erheischt, dass der erhaltene Glasfluss für den Gebrauch nochmals mit 2 Theilen des folg. Flussmittels fein zusammengerieben werde. Flussmittel: 1 Theil Bergkristall und 1 Theil Boraxglas werden zusammengeschmolzen, in Wasser geschüttet, gestossen und fein gerieben. — Zu Blau Nr. III (Dunkelblau) nimmt man 4 Theile Königssmalte und 2½ Th. Mennige, welche in einem Porzellanmörser aufs Innigste gemengt werden; die Mischung setzt man in einem glasirten Schmelztiegel dem stärksten Feuer so lange aus, bis man vollkommen klare Glasfäden vom schönsten Azurblau ziehen kann, holt dann die Masse mit einem Haken aus dem Tiegel und lässt sie in eine Schüssel kalten Wassers fallen. Ist sie getrocknet, so wird sie zum Gebrauche fein gerieben. Das Verhältniss der Mennige richtet sich übrigens nach der wandelbaren Strengflüssigkeit der im Handel vorkommenden Smalte. — Um Blau Nr. IV zu erhalten, behandelt man 1 Theil schwarzes Kobaltoxyd, 6 Theile weisses gepülvertes Glas, 2 Th. Mennige und 2 Th. Salpeter, so wie unter Blau Nr. III angegeben ist. — Zu Blau Nr. V. wird 1 Theil Königsblau mit 3 Theilen Boraxglas zusammengeschmolzen, im Mörser zerkleinert und dann noch mit 2 Theilen Flussmittel von und in derselben Art, wie unter Blau Nr. II angegeben ist, fein abgerieben. — Zum helleren Blau Nr. VI nimmt man gleiche Theile von bester Königssmalte, von Mennige und von weissem, in einem blanken stählernen oder Porzellan-Mörser fein gepülvertem, sodann gesiebtem Glase, was alles, wie für Dunkelblau Nr. III angegeben, gemischt und geschmolzen wird. — Zu Blau Nr. VII werden 2 Theile Zaffer, 8 Theile weisses und feingepülvertes Glas, 6 Th. Salpeter und 6 Th. Mennige ganz so, wie unter Blau Nr. VI angegeben, gemischt, geschmolzen und gerieben. — Für Blau Nr. VIII lässt man gerösteten Kobalt in einer mit ⅔ Wasser verdünnten Salpetersäure zwei bis drei Tage ruhig stehen und setzt ihn nur von Zeit zu Zeit in heisse Asche. Wird die Auflösung nach und nach hell und schön roth, so giesst man sie sorgfältig ab, um ja keinen Bodensatz mit überzuschütten; letztern aber begiesst man wiederholt mit Wasser und etwas Salpetersäure, um die noch etwa darin befindliche rothe Farbe vollends herauszuziehen, und schüttet dann die verschiednen Auflösungen zusammen in eine porzellanene Schaale. Zu 6 Theilen dieser rothen Auflösung mischt man 2 Theile von dem weissesten, auf obige Art gereinigten Seesalz und giesst, wenn sich letztres aufgelöst, die Flüssigkeit vom Bodensatz in eine porzellanene Schaale ab, die man in heisse Asche setzt. So oft sich binnen einigen Stunden des Abdampfens neuer Bodensatz bildet, giesst man die Flüssigkeit sorgfältig ab, rührt aber diese nachher, zumal wenn sie etwas dick zu werden beginnt, fleissig mit einem Glasstäbchen um, bis sie sich endlich in ein körniges Salz vom schönsten Blau verwandelt. Auch dieses Salz lässt man 1 oder 2 Stunden auf der heissen Asche, bringt es dann in die freie Luft, bis es nach einigen Tagen karmoisinroth wird, worauf man es zurück in die Asche, wo es wieder blau, und abermals an die Luft, wo es wieder roth wird, bringt, und dies Verfahren so lange wiederholt, bis man aus dem erwärmten Salze keine Salpeterdämpfe mehr aufsteigen sieht oder bis eine Probe davon, in ein Gläschen gethan und einige Linien hoch mit Wasser übergossen, nach einer halben Stunde roth geworden ist, ohne dem Wasser ihre Farbe mitzutheilen. Bewährt sich diese Probe, so süsst man das Salz sorgsam aus, trocknet die nun sehr rothe Farbe in einer Porzellanschaale über heisser Asche und bringt sie noch einmal in glühende Kohlen, wo sie sich in das schönste, beständige Blau verwandelt. Ein Theil davon wird zum Gebrauch mit 2½ Theilen des folg. Flusses versetzt. Flussmittel: 1 Theil Bergkristall und 1 Th. gutgeschmolznes Boraxglas werden zusammen im Mörser zerkleinert, geschmolzen, in Wasser ausgeschüttet, in einem stählernen Mörser zerkleinert und auf der Glastafel ganz fein gerieben.

Blaue Oelmalerfarben. Zunächst kommt hier das Berlinerblau in Betracht, welches von Diesbach im Laboratorium des Chemikers Dippel zu Berlin zufällig bei Bereitung des Florentinerlacks entdeckt wurde. Es besteht aus Cyan (das mit Wasserstoff verbunden die Blausäure darstellt) und Eisen; man bereitet es durch Präcipitation einer mit Alaun vermischten Eisenvitriolauflösung durch Blutlaugensalz; dadurch erhält man es wegen des Alaunzusatzes mit Thonerde vermischt; lässt man den Alaun weg, so wird die Farbe reiner und gesättigter, und heisst dann Pariser- und Englischblau. Das schöne Berlinerblau ist eine um so nützlichere Farbe für den Oelmaler, da es sich gut mit andern Farben verträgt, freilich nicht mit den nicht stark gebrannten Eisen- und Erdfarben, am wenigsten mit der ungebrannten Siener Erde, und nicht im unreinen Zustande, d. h. wenn diese Farben von den schädlichen Stoffen, die sie mit sich führen, nicht völlig befreit sind. Vermischt man in der Oelmalerei

z. B. ungebrannte *Terra di Siena* mit Berlinerblau, so erscheint diese Farbe in Kurzem ganz verändert und entstellt. Sie ist für sich, wenn sie und die übrigen Farben von gehöriger Reinheit sind, auch beständig; doch ist die Erfahrung, auch vom Conservator Fernbach in München, gemacht worden, dass das Berlinerblau vor den directen Sonnenstrahlen nicht Stich hält. Fernbach setzte einen bemalten Gegenstand, an welchem die Farben mit einem Firniss gerieben und mit Terpentinöl verdünnt waren, und der bald abgegeben werden musste, direct der Sonne aus, sah aber Abends, als er sich überzeugen wollte, wie der Gegenstand trockne, dass die mit Berlinerblau bemalten Stellen blass und fast verschwunden waren, so dass er augenblicklich alles wieder übermalen wollte; indess liess er das Gemälde doch bis zum folgenden Tag stehen, und als er es am Morgen betrachtete, war er nicht wenig erstaunt, das Blau beinahe wieder in völliger Kraft zu erblicken. Er wiederholte mit derselben Farbe den Versuch und sah stets denselben Erfolg; später belegte er die blaubemalten Stellen mit einem dicken Papier, und er bemerkte diese Erscheinung nicht mehr. Nach Fernbachs Rath muss das Berlinerblau unbedingt für den Bedarf bei Kunstwerken auf einem Filtrum mit heissem Wasser ausgewaschen werden, bevor es zum Malen mit Oel und vorzüglich mit eisenhaltigen Farben, z. B. mit Ocherfarben, zuverlässig vermischt werden kann. Enthält das in den Fabriken oft oberflächlich behandelte Berlinerblau noch einen Ueberschuss von blausaurem Kali, das nicht gehörig weggewaschen wurde, so wird es auf eisenhaltige Farben nachtheilig wirken und diese verändern. (Vergl. den bes. Art. „Berlinerblau.") Das Pariserblau ist, wie schon bemerkt, nichts andres als ein reines Berlinerblau, welches darum jenen Namen erhielt, weil man es in Paris zuerst rein darstellte. Es ist ein dunkelgesättigtes Blau mit einem kupfrigen Scheine ähnlich dem Indigo, und verhält sich im Uebrigen wie das Berlinerblau. Das Mineralblau ist ein helles Berlinerblau, das aber Zinnoxyd und Magnesia enthält und in der Oelmalerei wenig Anwendung findet. Die vorbenannten blauen Farben verlieren durch Glühen ihr Blau, weil dadurch die eigentliche Verbindung von Cyan und Eisen zersetzt wird, und hinterlassen Rückstände, die wieder als Farben dienen können und sehr haltbar sind. Man kann dieselben, je nach der angewandten Hitze, in verschiednen Farbennuançen (braunen und röthlichen) erhalten. Kobaltblau (Kobalt-Ultramarin, Thenardsblau) ist ein herrliches, luft- und feuerbeständiges Blau, das aus Kobaltoxyd und Thonerde hergestellt und vorzüglich von den sächs. Blaufarbenwerken geliefert wird. Es gibt davon in Sachsen fünf Sorten, deren Verkauf beim kön. Blaufarbenlager in Leipzig geschieht; die höchste Sorte (FEU) kostet 24, die geringste (U 3) 8 Thaler. Man braucht diese Farbe in der Wasser-, Oel- und Porzellanmalerei; sie erleidet durch Säuren keine Verändrung und wird durch eine Auflösung von kohlensaurem Kali beim Erhitzen auf einem Platinblech schnell schwärzlich, was beim Ultramarin nicht der Fall ist. Wenn Künstler fanden, dass sich das Kobaltblau zum Theil auch verändre, wachse und nachdunkle, so war es chemisch nicht völlig rein hergestellt, sondern nachlässig behandelt, so dass es noch fremdartige Theile enthielt. Das Kobaltblau ist für jede Art Malerei ein vortreffliches, schönes und haltbares Blau, das bei völliger Reine keiner Verändrung in gewöhnlicher Temperatur unterliegt; es deckt gut, hat viel Körper und verträgt sich mit jeder andern Farbe. Smalte (blaue Farbe, Kobaltfarbe) besteht in einer Verbindung von einem Glasfluss mit Kobaltoxyd. Man kann es erhalten, wenn man Kieselerde mit Kobaltauflösung tränkt und stark glüht, oder wenn man die gerösteten und mit Sand vermengten Kobalterze, die unter den Namen Safflor und Zaffer bekannt sind, einer heftigen und andauernden Rothglühhitze preisgibt. In der Oelmalerei ist zwar die Smalte nicht gut oder gar nicht anwendlich, weil sie schleppend und untheilbar ist; sie kann jedoch dehnbarer und so dem Oelmaler, wie dem Freskomaler, dienstbarer gemacht werden, wenn man sie auf einer Porphyrplatte (nicht auf Marmorplatte, die von ihr angegriffen wird) mit zum Trocknen geeignetem Mohnöl abreibt, welchem ein wenig reiner Talg, Schafunschlitt, beigesetzt wird; dann ist sie weniger schleppend, wenn sie auch dadurch etwas schwer trocknet. Der Ultramarin wird aus Lasurstein (Lapis Lazuli), einem lasurblauen, quarzdurchwachsnen, in der Bucharei, in Thibet und China heimischen Mineral bereitet und zählt zu den kostbarsten Farben. Vortrefflich und billig wird diese Farbe in Nürnberg dargestellt, und findet als „Nürnberger Ultramarin" in der Malerei vielfältige Anwendung; ihre Haltbarkeit ist bewährt. Der ächte und der nachgemachte Ultramarin kommen im Handel mit Bergblau, Indig, Smalte und Kobaltblau verfälscht vor. Um dies zu erkennen, bringt man ihn in eine Schale und übergiesst ihn mit reiner Salzsäure, wobei seine blaue Farbe verschwindet und nur die reine weisse Kieselerde zurückbleibt, was bei Kobaltblau und bei der Smalte nicht der Fall ist; diese Probe hält ebenso der künstlich bereitete Ultramarin aus. Die Schönheit dieser aus-

serst haltbaren und beständigen Farbe ist bekannt genug; auch verträgt sich der Ultramarin mit allen reinen Lasurfarben, nur mit dem rothen Münchnerlack nicht, besser mit Krapplack. Was die Ultramarinasche betrifft, so ist dies eine licht bläulichgraue Farbe, vorzüglich für das Fleisch zu feinen Nuançen bei Frauen- und Kinderfiguren anwendbar und dazu ganz vortrefflich. Leider wird diese Farbe immer rarer, da seit Fabrikation des künstlichen Ultramarins wenig Ultramarin aus Lasurstein und daher auch wenig Asche mehr gemacht wird. Die Ultramarinasche muss auf der Porphyrplatte fein gerieben werden; mischt man sie mit Mumie und Weiss, mit Krapplack, nach Umständen mit Gelb etwas abgeschreckt oder erwärmt, so gibt dies einen herrlichen Ton für feines Fleisch in Schatten. Kohlenblau ist ein Blauschwarz; man erhält es, wenn man Weinrebenkohle mit gleichen Theilen Pottasche abreibt, hierauf in einem Schmelztiegel so lange schmelzend erhält, bis kein Aufschwellen mehr stattfindet, dann auf den Stein ausgiesst und das Kali durch Schwefelsäure sättigt. Die Flüssigkeit wird blau, und ein dunkelblauer Niederschlag fällt zu Boden, der, nachdem er ausgeglüht, glänzend schwarzblau wird. Der Graphit (Reissblei, Ofenschwärze) ist ein ziemlich reiner Kohlenstoff, nur mit etwas Eisen gemengt; wird er sechs- bis siebenmal in einem Glase mit vielem darüberstehenden Wasser gut geschlämmt, der unreine Bodensatz jedesmal beseitigt, der zuletzt im Wasser fein vertheilte, zu Boden gesunkne reine Graphit mit Wasser fein gerieben und dann wieder ganz gut ausgetrocknet, so erhält man eine vorzügliche, haltbare, gefällige, blaugrau schwarze Farbe, die einen eigenthümlichen Ton hat, der sich durch andre Farben nicht mischen lässt. Jedoch werden ausgezeichnete Farbentöne durch Graphit mit der Sienererde und mit andern gebrannten Ocherarten gemischt, und in diesen oder beliebigen andern Verbindungen dient er zu Schattentönen im Fleisch. Diese von den Alten häufig und mannigfach benutzte Farbe gebrauchte auch Vandyck, der sie im Fleisch und in seinen schönen mannichfaltigen schwarzen Gewändern überall anwandte.

Blaugrün der Porzellanmaler wird zusammengesetzt aus 1 Theil grünem Chromoxydul und 2 Theilen Kobaltoxyd. Man reibt beide und schmelzt sie im Starkfeuer. Das Produkt ist eine nur wenig geschmolzene Masse, von der man den mit dem Tiegel in Berührung gekommnen Theil absondert, alsdann die Masse im Mörser zerkleinert, und auf 1 Theil derselben 3 Theile Grün- und Carminfluss zusetzt.

Bläulichgrau, für Mischungen in der Porzellanmalerei, wird zusammengesetzt aus acht Theilen Blau (aus 3 Theilen Bleiglasfluss und 1 Theil Kobaltoxyd geschmolzen), einem Theil Zinkoxyd, einem Theil Eisenviolett und drei Theilen Graufluss. Man reibt die Farbe und setzt ihr, um das Grau zu erhöhen, etwas Mangan zu.

Bläulichgrün, in der Emailmalerei, wird dadurch hergestellt, dass man ein fein zerriebnes Gemenge von 1 Th. Chromoxydul und 2 Theilen Kobaltoxyd dem Starkfeuer des Porzellanofens aussetzt, hierauf die zusammengesinterte Masse pulverisirt und mit dem dreifachen Gewichte des bleifreien, des bleiarmen und des Clouet'schen bleifreien Flusses fein zerreibt. — Das Bläulichgrün in der Porzellanmalerei ist eine Hauptfarbe unter den Starkfeuerfarben, wird aus drei Theilen Kobaltoxyd und aus einem Theil Chromoxydul zusammengesetzt; man mengt die Substanzen mit dem Zehntheil Feldspath, reibt sie fein, vermengt sie gut, ohne sie zu schmelzen.

Blechen, Karl, Landschaftsmaler, Professor an der Berliner Akademie, malte anfangs Dekorationen, wählte aber, mit schönem Talent begabt, bald eine höhere Aufgabe der Kunst, in welcher er so ganz eigenthümlich dasteht. Da er sich in Italien herausbildete, so führen seine Bilder auch meist italische Gegenden und Ansichten vor, wo er es aber nicht sowohl auf allgemeine Naturwahrheit, als vielmehr auf die Launen der Natur absieht, indem die reine Natur nur an seltnen, durch speziellen Conflikt bedingten Stellen seiner Gemälde erscheint. Es ist dies eine eigenthümlich komische Landschaftsgattung, eine humoristische Staffage fordernd, auf die sich Blechen trefflich versteht. Auf Bildern, wo sein Humor in Figuren spielt, fällt auch das Capriciöse seiner Naturauffassung nicht so befremdend oder drückend auf. Blechen zeigt die italische Landschaft statt in ihrer Anmuth vielmehr in ihrer Ironie. Er malt auch historische Landschaften sowie andre Bilder, wo er besonders Geschick in schauerlichen Erfindungen zeigt. Auf der Berliner Ausstellung 1829 sah man von ihm ein Landschaftsgemälde, welches Semnonen vorstellt, die sich zum Kampf gegen die Römer richten; ein nach Karoline Hellwig's Urtheil in grossartiger Rauhheit hingeworfnes, doch durch scharfe Naturauffassung und Ursprünglichkeit in den Gestalten anziehendes Bild. Die Ausstellung 1834 zierte er mit seinen „römischen Hirten" (im Besitz des Justizraths Martini), und mit der „Ruine einer Kapelle" (von eigner Erfindung, im Auftrage des Königsberger Kunstvereins ausgeführt); auch sah man von

ihm zwei innere Ansichten des Palmenhauses auf der Pfaueninsel bei Potsdam, die er für Friedr. Wilh. III. in Oel ausgeführt hatte. Geistreich und meisterhaft sind Blechens Zeichnungen; überhaupt tragen seine Werke das Gepräge der Originalität. Ausser dem Geist, der aus der Anordnung und Staffage spricht, herrscht in ihnen geschmackvolle, besonnene Handlung, und Sicherheit in der Ausführung. — Seine Wahl zum ord. Mitgl. der Akademie zu Berlin erfolgte 1835.

Blei wurde im Alterthum so gut wie Eisen, Bronze, Marmor, Gyps, Bernstein (Ambra, Electrum), Knochen, Glas und Wachs zu Statuen verwendet. Namentlich spricht eine Stelle des Publius Victor (*de urb. reg.* 6.) von Statuen aus Blei. Ungleich häufiger natürlich ward es als Mittel gebraucht, wenn Figuren von Marmor die völlige Glätte bekommen sollten; nämlich es wurden dieselben, nachdem man schon mit Bimsstein sie übergangen und mit dem Eisen sanft nachgearbeitet hatte, zuletzt mit Tripel und Blei gerieben, um ihnen den Vollglanz zu verleihen. Dieser Glanz wirft auf diejenigen Theile, welche beleuchtet sind, einen so grellen Schein, dass dadurch vielmals der mühsamste Fleiss unsichtbar wird, und nicht bemerkt werden kann, weil das starke zurückprallende Licht unser Auge verwirrt. Die meisten antiken Marmorstatuen, auch die kolossalen, sind völlig so geglättet; die Statuen zweier Gefangnen z. B. im Hofe des Conservatorenpalastes zu Rom haben so starke Glättung, dass man sich in ihnen spiegeln kann.

Bleiglasfluss (*fondant rocaille*), eins der drei Flussmittel in der Porzellanmalerei, wie es z. B. in der kön. Porzellanmanufaktur zu Sèvres angewandt wird, besteht aus drei Theilen Mennige und einem Theil weissen gewaschenen Sandes. Man schmelzt dieses Gemenge und verwandelt es dadurch in ein grünlichgelbes Glas, ein einfaches Bleisilicat, in welchem die Säure $2\frac{1}{2}$ Mal den Sauerstoff der Blase enthält.

Bleiroth, die im Handel vorkommende feinste Sorte der Mennige.

Bleistiftzeichnung. Der Gebrauch des Bleistifts zur Ausarbeitung in Schatten und Licht ist wegen der Sauberkeit seiner Behandlung und der zarten glänzenden Tinten sehr lockend, aber nur auf kleinere Sachen beschränkt. Wer viel mit Bleistift zeichnet, gewöhnt sich an Härte, Trockenheit und Magerkeit. Was jedoch dieses Zeichnungsmittel ganz unzureichend macht, ist die wenige Kraft, die man damit erreicht. Auch bei ihm lässt sich in geeigneten Fällen mit dem Wischer unterarbeiten, nicht aber beim Silberstift, dessen Behandlungsweise ziemlich die des Bleistifts ist, nur dass die des letztern in naher Beziehung zur Kreidemanier steht. Je feiner der Graphit ist, desto schöner fällt die Zeichnung aus, desto silberartiger der Ton; während geringer Graphit eine unangenehme schmuzig-graue Färbung gibt. Das Arbeiten mit feingespitzten Stiften, zumal wenn sie etwas härter sind, ist ebenso unzulässig wie bei der Kreide. Die Fixirung kann auf gleiche Art geschehen, ohne dass sie die Nachtheile mit sich führt, die zu besondrer Vorsicht bei Kreidezeichnungen auffordern. Man bedient sich zu Bleistiftzeichnungen eines starken, sehr feinkörnigen, aber ungeglätteten Papiers, des Bristolpapiers, weisser feiner Kartons, des Elfenbeinpapiers, wohl auch des feingeschliffnen Kreidepergaments oder Pergamentpapiers, selten des gefärbten; verfehlte Stellen wischt man mit Gummi-elasticum, Semmel oder Ziegenleder aus, wovon das erste am Wirksamsten ist; nie arbeitet man mit verschiednen Graphitsorten. Die Manier kann eine skizzenartige oder fleissig ausgeführte sein. Zum Zeichnen mit Silberstift ist allein das Kreidepergament brauchbar, welches nicht aufgespannt wird, aber mit feinem geschlemmtem oder durchgestäubten Bimssteinpulver mittels eines wollenen oder löschpapiernen Bäuschchens glatt geschliffen werden muss, weil der geringste Riss in der Zeichnung sichtbar und zugleich unvertilgbar ist; doch schadet eine Glätte, die der Politur nahe kommt, der Behandlung. Die Stifte dürfen nicht spitzig schneidend sein, vielmehr rundlich, stumpf, und müssen immer beim Zeichnen gedreht werden, damit sich keine scharfe Ecke anschleift. Will man die Kraft der Schatten durch Bleistift verstärken, so muss dies sehr vorsichtig und nur mit der Sorte HHH geschehn, um nicht falsche Töne hineinzubringen. Eine Fixirung ist unnöthig; das selten erforderliche Spitzen des Stiftes bewirkt man mit sehr feiner englischer Schlichtfeile. Zu bemerken ist noch, dass Zeichnungen auf Pergament auch einer gewissen Färbung fähig sind. Man rechnet dahin nicht die rothen Backen, die man mit trocknem Karmin und einem kleinen Wischer aufträgt, sondern die verschiedenartigen Töne, die von verschiedenartigem Material der Metallstifte hervorgebracht werden können und die bei geistreicher Anwendung gute Wirkung machen, als Zinn, geglühtes Messing, Blei, Kupfer, Gold, Graphit etc. Indess wird der eigentliche Künstler sich nicht zu Silberstift-, kaum zu Bleistiftzeichnungen hergeben. (A. W. Hertel's: „Kl. Akademie der Zeichnen- und Malerkunst.“)

Blende, eine flache Mauernische, z. B. ein blindes Fenster.

Blenheim in Oxfordshire, das grosse bizarre Schloss des Herzogs v. Marlborough, ist das Hauptbauwerk Vanbrugh's. (Vergl. Joseph Gwilt's *Encyclopaedia of Architecture*, S. 217, wo Plan und Aufriss gegeben ist.) In dem 11 engl. Meilen umfassenden Schlossparke steht die Statue des grossen Herzogs auf einer Säule von 130 Fuss Höhe. Im schönen Garten sieht man eine Fontaine mit Statuen von Bernini, ferner Tempel und Broncekopien der berühmten Antiken: Ringer und Schleifer. Im Palast befindet sich eine gute Gemäldesammlung. Das Hauptstück darin ist eine vom J. 1505 datirende, aus San Fiorenzo in Perugia stammende Altartafel von Raffael: eine thronende Madonna mit dem Christkind und St. Johannes. Ferner besitzt sie drei Stücke von Tizian, darunter den St. Gregor und eine Heilige; von Giordano den „Tod des Seneca," von Baroccio das „Bildniss eines Knaben als Johannesritters;" von Carlo Dolce eine gen Himmel blickende Madonna mit Sternenkranz; von Murillo zwei Bilder mit Bettelknaben; von Rubens sechzehn Stücke, darunter Venus und Adonis, die drei Weiber des Malers, den Proserpinenraub, den Maler mit Frau und Kind, Loth und seine Töchter, Loths Scheiden von Sodom, die Rückkehr aus Aegypten, die Anbetung der Könige; von A. van Dyck ein Bacchanal und viele schöne Porträts, darunter das des „gerüsteten Karl I. zu Ross" ganz ausgezeichnet ist; von Wouwermans zwei Schlachtstücke, von A. v. Ostade Bauernstuben; Bildnisse von Holbein, Rembrandt, P. Lely (Peter van der Faes aus Westfalen), Gottfr. Kneller, Josua Reynolds, Thomas Gainsborough etc. Endlich sieht man dort neun dem „Tizian" zugeschriebene Oelmalereien auf Leder, welche Götterliebschaften darstellen (Poseidon und Amfitrite, Herkules und Deïaneira, Venus und Adonis etc.), und Denkwürdigkeiten des grossen Marlborough in Gemälden und Stickereien.

Bles, Herri de, oder Henrijck met de Bles, auch *Civetta* genannt, geb. um 1510 zu Bowines unweit von Dinant an der Maas, blühte als Landschafter und Historienmaler. Auf seine histor. Bilder hat augenfällig erst Lukas van Leyden, dann Mabuse eingewirkt. Bles bildete die zuerst von Joachim Patenier aus Dinant als eine für sich bestehende Gattung behandelte Landschaft weiter aus, obgleich er weder diesen, noch einen andern Maler darin zum Lehrer hatte. In seinen noch jetzt anziehenden Landschaften ist Pateniers Härte ziemlich vermieden, die Luftperspektive mehr beobachtet und ein Gesammteindruck erstrebt. Der starke Ton beeinträchtigte nicht die Zartheit der Ausführung. Es zeugen des Malers kleine Landschaften von vieler Geduld. Gemälde grössern Umfangs, z. B. die fünf histor. Landschaften im Zehnersaal des Dogenpalasts zu Venedig und die Geburt Christi in der Kirche San Nazario e Celso zu Brescia, dürfte Bles, der um 1750 in Ferrara starb, erst in seinen spätern Lebensjahren gearbeitet haben. Der Name *Civetta* (Nachteule), unter dem er bei den Italienern beliebt war, schreibt sich vom Abzeichen des Künstlers, einer in den Gemälden oft äusserst versteckt angebrachten Eule, her. Vergl. Brulliot P. I. p. 432, Nr. 3274. Auf der Bibliothek zu Basel hat man von Bles eine heil. Familie (Maria und Joseph mit dem Christknaben und Johannes in einer Landschaft), wo das Kolorit an Italien erinnert. Im Berliner Museum finden sich folgende Stücke dieses Meisters ohne Meister, 1) eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (in einer felsigen Landschaft mit weiter Ferne sitzt Maria unter einem Kastanienbaume und reicht dem Kinde die Brust; mehr rückwärts Joseph auf dem Esel; auf Holz 6 Zoll hoch, 5 Z. breit); 2) St. Hubertus in einer reichen Landschaft, deren Ferne von Gebirgen, deren Mittelgrund von Gebäuden, Gehölz und Wasser gebildet wird; der Heilige ist in Verehrung vor einem Hirsche, der ein Crucifix zwischen dem Geweih trägt; ausser ihm andre Jäger, mit Pferden und Hunden (auf Holz 1 F. 4 Z. hoch, 1 F. breit); 3) Eva, mit Adam unterm Erkenntnissbaume stehend, um welchen die Schlange sich windet, bietet dem Mann die verbotne Frucht an; derselbe erinnert sie, nach oben deutend, an das göttliche Verbot; Hintergrund eine sehr reiche Landschaft, worin im Kleinen die Erschaffung der Eva, das göttliche Verbot, die Vertreibung aus Eden, das Leben ausser demselben, mit dem abwehrenden Engel, das Opfer Abels und Kains und der Todtschlag des letztern vorgestellt ist; im Vorgrunde ein Käuzchen als Monogramm (auf Holz 5 F. 3½ Z. hoch, 3 F. 8 Z breit); 4) das Bildniss eines Mannes von mittlern Jahren, mit schwarzer Mütze, in grünem Unterkleide und schwarzem Pelz mit rothen Aermeln, in der Linken eine Blume haltend; den Hintergrund bildet eine Landschaft, worin auf einem Baume das Käuzchen als Monogr. des Künstlers. Letztres Stück ist als Porträtstück eins der seltensten Bilder von Bles; es gehört der frühern Zeit des Künstlers an, so dass man darin noch in vielen Stücken die Weise des Joachim Patenier erkennt; namentlich gilt dies von dem wärmern Tone und der Behandlung des Pelzes; in seiner spätern Zeit nahm er im Fleisch einen violettlicheren, im Grün der Landschaft einen bläulichern Ton an, auch wurde die Auffassung minder naiv

und lebendig, als wir sie hier sehen. Auf Holz gem. ist dies Bildniss 1 F. 7³/₄ Z. hoch, 1 F. 2 Z. breit. In der Moritzkapelle zu Nürnberg findet man unter Nr. 19 und 25 zwei sich ähnelnde Vorstellungen vom Gefolge eines Königs, nach Waagen aus der spätern, manierirten Zeit des Meisters, mit zu langen Figuren und von kalter Farbe; eine mit dem heil. Hubert staffirte Landschaft wird dort, unter Nr. 24, ebenfalls dem Bles zugeschrieben, scheint aber dem Dr. Waagen nach Charakter und Färbung der Figuren, nach Form und Blätterung der Bäume, nach dem warmen Grün der ganzen Landschaft eher von Patenier, dem Vorgänger des Bles, herzurühren. In der Gallerie zu Pommersfelden bei Bamberg sieht man ein reiches und fleissiges Werk von Bles, das Mariens Begräbniss und Himmelfahrt mit sehr ausführlichem landschaftlichen Hintergrunde enthält; oben in Runden ist grau in Grau die Geburt und Auferstehung, sowie die Anbetung der Könige und die Himmelfahrt Christi vorgestellt. Die Gallerie zu Gräz hat einen Orfeus im Tartarus. Die Samml. des Canonicus Speth zu München besitzt die Halbfigur der reichgeschmückten Artemisia, die mit der Rechten ein kostbares Gefäss, mit der Linken den Deckel desselben hält; hinter ihr gestattet die Bogenöffnung die Aussicht in eine Landschaft. (Von Piloty lithografirt. *Recueil des Oeuvres lithographiques. Vol. III. à Munich* 1816.) Die Münchner Pinakothek besitzt eine Anbetung der Könige (mit der Bezeichnung unten nach rechts zu: *Henricus Blessius f.* 1565.) und eine Verkündigung Mariens (vom J. 1562). In Wien findet man mehre histor. Landschaften dieses Meisters, in der Ambraser Samml. ein Seestück vom J. 1693; man sieht im Vorgrunde ein Schiff und Menschen; der heil. Paulus wirft eine Schlange ins Feuer.

Bliesbrück und **Reinheim** in der bair. Bliesgegend, zwei Dörfer, bei welchen das Thal Allermannsland liegt. Hier, zwischen Saargemünd und Blieskastel, grub man einen Venustempel mit der Broncestatue der Göttin, viele röm. Geräthschaften, Münzen und Urnen aus. Diese und die noch sichtbaren Gemäuer der alten Wohnungen und Ringmauern machen es wahrscheinlich, dass hier einst eine Römerstadt war.

Blieskastel, Städtchen in der Gegend der bairischen Blies, Kantonsitz mit zwei Kirchen, weist das verfallne Residenzschloss der Grafen von Leyen auf, was nun zum Theil zur Freiwohnung der Armen dient. Auf einer Anhöhe sieht man eine 12 Fuss hohe viereckige Spitzsäule aus einem einzigen Steine, die wahrscheinlich ein allemannischer Grenzstein war.

Blocklandt, eigentlich Anthonis van Montfort, von seiner bei Montfort liegenden Besitzung „Blocklandt" so benannt, wo er 1532 geboren ward. Sein Geschlecht war vornehm. Noch vor dem J. 1572, in welchem er nach Italien kam, malte er für die Kirche zu Delft. In Rom suchte er Michel Angelo's Deckengemälde zu kopiren. Er malte Mythologisches (z. B. das mit B. 1573 bezeichnete Bild der kais. Gall. zu Wien: Aktäon wird von der badenden Artemis bestraft) und heilige Ereignisse, Bildnisse aber fast gar nicht. Er folgte dem Style des Frans Floris und wird von den frühern Kunstschriftstellern wegen des Verständnisses des Nackten und wegen der guten Behandlung des Haares und Bartes gerühmt. Frauengesichter im Profil und von vorne sollen Nachahmung des Parmesano verrathen. Seine religiösen Bilder sind ansprechend durch erfreuliche Naivetät des Gefühles. Er malte ausser für Delft auch für die Kirchen zu Amsterdam und Utrecht. Er starb 1583. Unter seinen Schülern ist Mich. Janssen Miereveldt aus Delft am bekanntesten. Wie Bl. sich schrieb, ersieht man aus einem histor. Bilde mit der vollständigen Bezeichnung: *Anth. v. Montford, aliter dictus Blocklandt, pinxit ao.* 1579. Von ihm findet sich zu Utrecht eine Ausgiessung des heil. Geistes (in der Kirche der heil. Gertrud) und eine Himmelfahrt Mariens, zu Dordrecht eine Kreuzigung, zu Leyden eine Bathseba im Bade, zu Berlin „Maria und Joseph, welche nebst acht jüngern und ältern Hirten das neugeborne Kind verehren." (Durch einen Bogen Aussicht in eine Landschaft. Auf Holz gemalt, ist dies Bild 2 F. 4 Z. hoch, 3 F. 6 Z. br.) Zeichnungen von Blocklandt finden sich in der Samml. des Erzherzogs Karl zu Wien, nämlich ein Bacchanal, Joseph, Maria und das Christkind. Nach seiner Erfindung und Zeichnung stach Ph. Galle den todten Adonis (bez. *Antonius Blocklandt inv. Philippus Galleus sc.*), zehn Sibyllen (*Jesu Christi dignitates, virtutis et efficientiae praevent. Sibyllis X.*), die Sibylla Erythraea (*Antonius Bloclandt invent. Philip. Gall. fe.*), die Sibylla Persica (*A. Bloclandt delin. Phil. Gallaeus caelab.*) in der Kupferstichsamml. der k. k. Hofbibliothek zu Wien, die Geschichte Loths in 4 Blättern, die Verkündigung Mariens, Maria mit dem Christkind in Wolken, Christus und die Ehebrecherin, die Samariterin, den Evangelisten Johannes, St. Magdalena. Heinrich Goltzius stach nach Blocklandt den „Loth, der mit seiner Familie aus Sodom zieht" (1582), den „todten Christus, um ihn herum die vier Evangelisten" (1583), die Auferstehung, und

Julius Goltzius den Evangelisten Matthäus. Hieron. Wierix stach drei sitzende Apostel (oval).

Bloemaert, Abraham, geb. um Weihnachten 1567 zu Gorricum in den Niederlanden, benutzte den Unterricht mehrer Lehrer, auch französischer zu Paris, hatte aber weder den Zeichnungen des Frans Floris, noch dem Hieronymus Franck von Herentals viel, sondern das Meiste sich selbst zu verdanken. Ohne Italien zu bereisen, arbeitete er zu Utrecht. Mit reicher Fantasie begabt, ward er ein sehr vielseitiger Maler, der neben zahlreichen mythologischen Bildern mit gleichem Geschick Allegorisches, Biblisches, männliche und weibliche Heilige, Genrestücke und Landschaften malte, und auch Bäume und Gewächse aller Art sowie Thiere mit Wahrheit und Genauigkeit darzustellen verstand. Bildnisse dagegen hat er nie gemalt, ausgenommen sein eigenes, welches Hondius und P. Ant. Pazzi stachen. Abr. Bloemaert erfand mit dichterischem Geiste und wusste mit natürlichem Scharfsinn das Malerische aus der Natur zu ziehen. Keineswegs sind alle Werke desselben in Anordnung und Zeichnung vorzüglich, in den bessern aber sieht man den reichen Gegenstand ohne Zerstreuung und Verwirrung in kontrastvolle Gruppen sinnig abgetheilt, deren verständige Anordnung einfach, anmuthig und immer sehr gefällig ist. Seine Figuren haben weder in den Formen Ideales, noch sind sie in Charakteristik bedeutend. Er bemühte sich nur, gut gestaltete Formen aus der Natur zu wählen und die Verhältnisse richtig zu machen. Daher haben seine weiblichen Gesichter gemeine Formen, wogegen seine männlichen oft durch wahrscheinlichere Charakteristik mehr Kraft im Ausdruck und auch Würde erhielten. Doch sind die Kopfwendungen leicht und ungezwungen und die geschmackvollen Gewänder in grossem Style behandelt. Besitzen nun Bloemaerts Figuren Wahrheit, Ausdruck (besonders einen feinen gemüthlichen) und eine gewisse Grazie, so sind sie aber keineswegs frei von Manier in der Zeichnung, dem gewöhnlichen Fehler der Maler der spätern Jahrzehnte des 16. Jahrh. Doch werden Zeichnungsfehler durch das kräftige, oft der Wahrheit sich nähernde und angenehme Kolorit vergessen gemacht. Die Vertheilung des Lichtes und die verständige Anwendung und Behandlung des Helldunkels brachten eine äusserst gute Wirkung hervor, zumal da die Gemälde mit einem saftigen Pinsel leicht vorgetragen sind. Abr. Bloemaert, genial, vielseitig gebildet und an Fruchtbarkeit einigermassen dem Rubens nachkommend, aber seiner Kunstweise nach durchaus dem 16. Jahrh. angehörig, malte in der beschriebnen, zu ihrer Zeit mit Beifall aufgenommenen Weise noch viele Jahre über die gewöhnliche Schlusszeit der Periode des manierirten Styls der ältern holländischen Schule hinaus. Er war nicht allein 40 Jahre hindurch Zeuge der Thätigkeit und des Ruhmes des P. P. Rubens, sondern hat auch diesen freilich ihn sehr verdunkelnden Zeitgenossen noch um 7 Jahre überlebt. Bl. starb erst 1647 zu Utrecht. Die Münchner Pinakothek und das Berliner Museum besitzen zwei Stücke von ihm; eine Maria, welche das Kind säugt, ein feines fleissiges Bild, findet sich in der Gall. zu Pommersfelden bei Bamberg. Mit „*Abr. Bloemaert anno* 1591“ ist ein Gemälde der kön. Gall. zu Kopenhagen bezeichnet: Apollon und Artemis tödten die Söhne und Töchter der Niobe. Zum Theil sehr gute Meister haben ungemein viel nach seinen Werken gestochen: Bolswert zwei Bl. Landschaften, Nicol. de Bruyn die Vergnügungen des goldnen Zeitalters, Wilh. Schwanenburg die Geburt Christi und Anbetung der Hirten, Corn. Vischer den heil. Bonifaz und heil. Willibrod, Jakob de Gheyn (der Alte) den „Jesus, das jüdische Volk unterrichtend,“ und „das Wunder der fünf Brode“ (beide Bl. vom J. 1592). — Abr. Bloemaert war selbst Stecher, und zwar mit der Nadel; auch kennt man ihn als Formschneider. Die von ihm verfertigten Blätter in Helldunkel sind wegen der Abweichung vom gewöhnlichen Verfahren der Arbeit merkwürdig. Bloemaert hat nämlich, um freie Bisterzeichnungen nachzuahmen, die Umrisse in Kupfer radirt, die Schatten in eine oder zwei Holztafeln geschnitten. Diese mit Holzplatten in Helldunkel gedruckten Blätter von alttestamentlichem und mehr noch neutestamentlichem Inhalt, zum Theil nach Parmesano's Erfindung, werden noch mehr als Bloemaerts Radirungen geschätzt. Doch mögen sie weniger dem Schlusse des 16. als dem 17. Jahrh. angehören.

Bloemen, Julius Frans van, in veränderter Schreibung „Bloom,“ war der jüngere Bruder des Pieter v. Bl. und ward 1656 zu Antwerpen geboren. Man weiss nur, dass er nach Rom kam, in die dasige Schilderbent der Vlamingen (wo er — unter Anspielung auf die schönen Horizonte seiner Landschaften — den Beinamen *Orizonte* empfing) und endlich 1742 auch in die Akademie von San Luca aufgenommen ward, und dass er in der ewigen Stadt das Zeitliche segnete (um 1748). Was von diesem fast hundertjährig gewordnen Maler zu sagen ist, beschränkt sich darauf, dass er als Landschafter sowohl in Oel als in Fresko ausserordentlich viel geleistet hat;

dass seine Erfindung frei, zuweilen poetisch, und mehr anmuthig als gross, seine Ausführung leicht und meisterlich ist, und dass er mit Glück sich dem grossen Style des Kaspar Dughet genähert hat, wenigstens in einigen Landschaften, die man von ihm im Palast Corsini sieht. Früher scheint er den Adrian van der Toow (Ary de Cabel) imitirt zu haben, doch hat er sich später allein an die treue Nachahmung der Natur gehalten. Seine Gemälde, denen im allgemeinen Tone etwas Grünliches (mit chinesischem Lack gemischt) eigen ist, bestehen zumeist in Ansichten von Tivoli und der Umgegend, in Wasserfällen etc. Man schätzt sie um so mehr, wenn er darin Naturerscheinungen wie die eines feinen Regens, eines Regenbogens etc. vorführt, weil er solcherlei äusserst täuschend nach der Natur wiederzugeben wusste. Man studirt ihn in den Palästen der römischen Grossen, wo sich fast alles von seiner Hand, Landschaftsfresken und Oelgemälde, beisammen findet. Im Berliner Museum sieht man von Julius Frans (Giulio d'Orizonte) eine blumenreiche Landschaft, deren Hintergrund von Gebirgen gebildet wird; der Mittelgrund zeigt eine Stadt und einen Schäfer mit seiner Herde; im Vorgrunde erscheint an einem Wasser Latona mit ihren Kindern Apoll und Diana, auf deren Flehen zum Zeus die Landleute, welche ihr, der Dürstenden, das Wasser getrübt haben, in Frösche verwandelt werden. (Auf Leinw., 4 F. 1¼ Z. hoch, 6 F. 3½ Z. br.) Jul. Frans van Bl. hat auch einiges Landschaftliche nach seiner Erfindung geätzt; die meisten dieser Blätter sind mit „*Fran. van Bloemen del. Horizonti*“ bezeichnet.

Bloemen, Pieter van, genannt Standaart, welchen Beinamen er in Rom empfing, ward 1649 in Antwerpen geboren und hatte den Julius Frans van Bl. zum jüngern Bruder. Nachdem er sich lange bei diesem in Rom aufgehalten, ward er 1699 Direktor der Antwerpner Akademie und starb in diesem Amt 1719. Seine Gemälde führen uns Gefechte und Lager, Karawanen, Pferdemärkte und röm. Feste vor. Laut Nagler sind die Pferde schön gemalt und die Hintergründe mit schöner Architektur versehn. Dr. G. F. Waagen nennt ihn einen „mässigen Meister.“ Die Samml. im Landauerbrüderhaus zu Nürnberg besitzt (im 2. Kabinet Nr. 36 und 39) ein Lager und ein Gefecht von ihm, welche besonders warm im Ton, besonders fleissig in der Ausführung sind. Das Berliner Museum hat eine hügliche Landschaft mit einem Lager; man sieht vor einem Marketenderzelt vier Reiter und zwei Kavalleriepferde mit vollem Gepäck; im Vorgrunde rechts eine Bauerfrau und ein kleines Mädchen, links ruhendes Vieh; mehr rückwärts noch andre Figuren. Bezeichnet: *P. V. B.* (Auf Leinw. 2 F. 1½ Z. hoch, 2 F. 8 Z. br.) Dresden besitzt von Pieter fünf Stücke, die Münchner Pinakothek eine vorüberziehende Karawane. Nach seinen Bildern stachen T. Major, Aquila, Rottwyk, J. B. Guélard (Hirten, welche zur Weide treiben; Hirten, die Heerde hütend) u. A. — Pieter ist auch als Aetzer kleiner Landschaften bekannt.

Bloemers, A. M., ein trefflicher Maler im Blumen- und Fruchtfache, war von Amsterdam gebürtig und starb 1844 in einem Alter von 58 Jahren im Haag. Seine Werke stehen denen des Huysum sehr nah.

Blois, Hauptstadt des französ. Departements Loir et Cher, besitzt ein altes königliches Schloss, wo 1462 Louis XII. geboren ward. Dies Schloss, dessen Nordfaçade von Mansard ist und das sonst nichts Merkwürdiges in der Architektur darbietet, dient jetzt zur Kaserne. Uebrigens weist Blois eine alte Kathedrale, ein schönes Präfekturhotel, das einst bischöflicher Palast war, einen schönen Quai und eine alte römische in den Felsen gehauene Wasserleitung unter dem Namen Aron auf. Noch ist die 930 F. lange, 42 F. breite und auf 11 Bogen ruhende steinerne Brücke bemerkenswerth, welche über die Loire zur jenseitigen Vorstadt Vienne führt.

Blondeel, Lancelot, ein Maler von Brügge, der in der 1. Hälfte des 16. Jahrh. blühte. Er muss ein hohes Alter erreicht haben, da er schon 1510 thätig gewesen sein soll und er noch 1550 erwähnt wird, in welchem Jahr er mit Johann Schoreel das Genter Altarbild des van Eyck wiederherstellte. Diese Arbeit und das mit seinem Monogramm versehene Madonnenbildchen in Imberts Sammlung zu Brügge sowie die auf seltsam prächtigem Throne sitzende Maria zu Berlin beweisen, dass er ernstern Aufgaben gewachsen war, die er früher in der Weise der alten Schule, später in italienisirender Manier behandelte. Neuere bezeichnen ihn hauptsächlich geschickt in Abbildung von Ruinen und andern Gegenständen der Architektur. Vasari dagegen erwähnt ihn, ohne Zweifel nach einer brieflichen Mittheilung des Lampsonius, als einen in Nachtstücken und Feuersbrünsten ausgezeichneten Maler. (*Vasari T. VII. p.* 126: „*e Lancilotto è stato eccellente in far fuochi, notti, splendori e cose somiglianti.*“) Das Bild im Berliner Museum zeigt die Maria, mit der Rechten das auf ihrem Schoosse sitzende, mit einem blauen Hemdchen bekleidete Kind haltend, in der Linken einen Apfel habend. Den Hintergrund bilden der reichverzierte Thron und ein prächtiger Umbau, worin, als Marmorskulpturen, der Sündenfall, als Bronceskulpturen aber En-

gel, die Anbetung der Hirten und andre biblische Vorgänge angebracht sind. (Auf Holz, 4 F. 2 Z. hoch, 2 F. 11 Z. br.) Blondeel soll in seiner Jugend Maurer gewesen sein und die Malerei erst um 1530 kunstmässig auszuüben begonnen haben. Die Maurerkelle, die er oft neben seinem Monogramm anbrachte, lässt auf sein früheres Handwerk schliessen. (*Brulliot P. I. p.* 18. *nr.* 129; Maurerkelle ebendaselbst *P. I. p.* 429, *nr.* 3257.) Blondeel soll auch in Holz geschnitten haben. Heinecke verzeichnet eine Folge von 8 Blättern „Bauerntänze" und theilt sie, vielleicht aus Irrthum, dem Blondeel zu.

Blondel, Merry Joseph, geb. 1781, zählt mit Paulin Guerin und Hersent zu den vorzüglichsten Schülern, welche Regnault gezogen hat, der bekanntlich einer derjenigen Zeitgenossen Jacques Louis Davids war, welche in der Richtung des Letztern es ebenfalls zu einer bedeutenden Schule brachten.

Blumen erhalten zum Attribut 1) unter den mythologischen Figuren: Afrodite (Venus), die Horen, und Zefyr; 2) unter den legendarischen Personen: die heil. Dorothea (Blumen und Früchte zur Seite oder im Körbchen, auch Rosenzweig in der Hand, oder rosenbekränzt); die heil. Sofronia (Blumen von Vögeln auf ihren Leichnam gestreut); die heil. Rosa de Lima (die ihrer Schönheit wegen Rosa genannt ward und die daher eine Rose mit aufgebrochner Stachelkrone erhält); die heil. Rosa v. Viterbo (mit Rosen in der Hand oder Schürze); die heil. Elisabeth, Landgräfin von Thüringen (mit Rosen in einem Korbe oder in der Schürze); die heil. Casilda (Rosen im Schooss); die heil. Rosalie (mit Rosenkranz, gewöhnlich von weissen Rosen, auf dem Haupt); das heil. Paar Ascylus und Victoria (rosenbekränzt); der heil. Angelus (dem Rosen und Lilien vom Munde fallen) und der heil. Hugo (drei Blumen in der Hand). Ueber das Lilienattribut mehrer Heiligen vergl. „Lilie."

Blumen-Breughel; unter diese Bezeichnung fallen Mehre aus der Familie Breughel, Ambros und dessen Söhne Abraham und Johann Baptist, sowie Abrahams Sohn Kaspar, namentlich aber auch Johann der „Sammetbreughel" (zweiter Sohn Pieters des Bauernbreughels), der mit seinem so zarten Pinsel ausser Landschaften, Historien und Genrestücken auch treffliche Blumen malte.

Blumenmalerei stand schon bei den Alten in Blüte und Achtung. Zwar sagt Plinius: „die Malerei ist unvermögend, der Blumen Farben und vielfache Mischung nachzuahmen, sei es, dass sie einzeln oder mehrfach unter einander geschlungen sind, oder dass sie von jeder Art ein besondres Gewinde, kreisförmig, schief, oder in der Rundung, Kränze um Kränze geschlungen, bilden;" doch erzählt er vom Sikyonier Pausias (dem Sohne des Brietes und Schüler des Pamphilus), der zuerst in der Enkaustik berühmt ward, dass derselbe in seiner Jugend einen Wettstreit mit seiner Landsmännin, der Glycera, Erfinderin der Blumenkränze, gehabt habe, indem er deren Kränze in seiner Kunst nachahmte und es zur höchsten Mannichfaltigkeit des Blumenflors brachte. Zuletzt malte Pausias die Glycera selbst, sitzend mit einem Kranze, was eins seiner vortrefflichsten Gemälde war und bald die Kranzwinderin bald die Kranzverkäuferin genannt wurde, weil Glycera durch den Verkauf der Kränze ihre Armuth gefristet hatte. Ein sogenanntes Apographon (d. h. Kopie) dieser Tafel kaufte L. Lucullus zu Athen am Bacchusfeste für zwei Talente. Unter den griech. Autoren, welche Arzeneikräuter beschrieben, versuchten die Darstellung der letztern Krateuas, Dionysius und Metrodorus, mit „reizender Anmuth," wie Plinius sagt. Sie malten nämlich die Gestalt der Pflanzen und schrieben deren Wirkung darunter; „die Malerei (fügt Plinius bei) ist jedoch theils trüglich, theils leitet den Beschreiber bei einer so unendlichen Farbenpracht, besonders in Nachahmung der Natur, ein wechselndes Geschick; auch ändern die Pflanzen in den vier Jahrzeiten ihre Gestalt."

Es ist das erste und wichtigste Gebot für den Blumenmaler, dass er nie sich vermesse, Blumen, Früchte u. dergl. aus dem Gedächtniss zu malen. Die zarten Kinder der Natur verlangen auch im Bilde eine überaus zarte und treue Behandlung, bis zur botanischen Genauigkeit. Eine solche kann nur erlangt werden, wenn man das frische Modell zur Seite hat. Obwohl der Blumenmaler kein Botaniker zu sein braucht, so ist ihm doch soviel botanische Kenntniss nöthig, um Wesentliches herausheben, Unwesentliches aber der Idealisirung opfern zu können. Die Behandlung darf keine zu kecke sein, die ins Tapetenhafte übergeht, aber auch keine zu ängstliche, die dem malerischen Eindrucke schaden und das Bild trocken und geziert machen würde. Die Blumen verlangen viel Durchsichtigkeit (weshalb Lasuren hier ganz an ihrer Stelle sind), den grössten Farbenglanz und Reinheit, sanft gebrochene Töne in den Halbschatten und sehr transparente Schatten. Das unendlich verschiedne Grün der Blätter muss naturtreu und doch unter sich harmonisch zusammengestellt sein. Die Blätter

erheischen, zumal in den beleuchteten Vorpartieen, soviel Genauigkeit der Details, als die Blume selbst. Die Richtung, Verästung der Rippen, die zwischenliegenden Erhöhungen und Vertiefungen der Fleischhaut, die eigenthümliche Form der Randzäckchen, neben der des Blattes, das durchscheinende Licht etc. sind Dinge, denen der Blumenmaler seine Aufmerksamkeit schenken muss. Manche Blätter haben lackartigen Glanz, manche mehr Sammetartiges; bei einigen ist das Feste, Dicke, bei andern das Zarte, Dünne, Faltenreiche auszudrücken; ebenso an der Blume, bei der noch auf die Gestalt des Pistills und der Antheren, sowie auf die Anzahl der letztern Bedacht zu nehmen ist. — Blumen können einzeln, oder zu Gruppen vereinigt, dargestellt werden. Die Gruppen können entweder pyramidalisch zum Strauss, oder in Kugelform, z. B. in ungebundner Lage in einem Körbchen, oder auch als Kranz oder Behänge (wie es bei den Alten vorzugsweise geschah) geordnet werden. Dabei ist die Abrundung des Ganzen stets Hauptbedingung. Die grossen vollen Blumen bringt man in der Mitte an, lässt stängel- oder ährenartige zur Spitze aufsteigen, leichte lockere Blumen und Blätter in den Grund spielen. Auch die eigenthümlichen Farben müssen zur Rundung beitragen und in diesem Betracht ihre geeignete Stelle erhalten; nächstdem aber ist auf Harmonie und Kontrast hinzuwirken, weshalb man im Allgemeinen hellere Blumen den Lichtpartieen zuordnet und dunkelfarbige mehr in den Schatten bringt. (Hierbei ist zu bemerken, dass die weisse Farbe an sich keine vortretende ist.) Die Harmonie der Farben bedingt, dass feindliche Farben nicht unmittelbar zusammengestellt werden; zwar bindet die Natur sich keineswegs an dieses Gesetz, aber sie besitzt auch die dem Maler versagt bleibenden Mittel, um das Disharmonische auszugleichen. Blumen, deren Farben nach der Theorie sich tödten, harmoniren im lebendigen Strausse oder schaden sich nur wenig. Nicht so in der Malerei; hier würde der Verächter jener Gesetze bald genug das Widrige gewahren, was die Nähe eng verwandter Farben hervorbringt. Ferner hat man sich vor Verwirrung in der Lage der Blumen- und Blätterzweige und vor dem bündelartigen Anhäufen der Stiele zu hüten. — Blumen in verjüngter Grösse malen zu wollen, bleibt stets absurde Spielerei und ist selbst bei der mühsamsten Ausführung ohne Kunstwerth, am allerwenigsten erquicklich. — Ein Wesentliches besteht für den Blumenmaler darin, dass er die Einheit der Florzeit, zuweilen auch des Ortes zu beachten hat, denn Blumen zusammenzustellen, deren Florzeit und Vaterland völlig verschieden sind, bleibt absurd. Diesem Gesetzt unterliegt aber die Zusammenstellung exotischer Blumen und Früchte nicht, wie das Treibhaus dieselben zu jeder Jahreszeit liefert. Bei Anordnung der Früchte ist zu beachten, dass die schweren stets unterhalb zu liegen kommen, dass die den Centralpunkt bildenden völlig unverdeckt gelegt werden, und dass eine gefällige Abwechslung in Form und Farbe der einzelnen Früchte herrscht. Was Küchenstücke u. dergl. betrifft, so wird das Studium berühmter Stücke von Niederländern die beste Lehre abgeben; in diesem Genre hat die Malerfantasie ein grosses Feld zu freier Bewegung. Gefässe, worin Blumen stehend gemalt werden, dürfen nicht mit gleicher Ausführlichkeit wie diese behandelt werden, doch aber mit Sorgfalt. Zu Formen nimmt man gern antike, deren eine grosse Auswahl vorliegt; bei metallnen hat man die Glanzlichter, bei gläsernen die gebrochnen Lichter und die Brechung der Stiele, welche sich zeigt, wenn sie in Wasser stehn, das Licht und Farbenspiel der Façetten und derlei mehr zu studiren. Bei Blumenstücken machen Käfer, Insekten, Schmetterlinge und andre kleine Thiere oft eine gute Wirkung und können vorzüglich angebracht werden, wo der Farbenglanz einer Blume durch Kontrast gehoben werden oder wo eine etwas farbenmagere Stelle Abwechslung erhalten soll. Die Ausführung dieser Thierchen muss natürlich noch zarter als die der Blumen sein; sie muss fast mikroskopisch behandelt werden.

Vor allen Malarten eignet sich die in Oel für Blumen und Früche, nach ihr die in Aquarell, weniger die *en gouache*, wegen des wenig durchsichtigen Lüsters, die Pastellmalerei aber gar nicht. Auch der Emailmaler kann sehr augengefällige Blumen liefern, aber wegen technischer Hindernisse keine eigentlichen Kunstwerke. — Um seine Ideen hinsichtlich der Composition und technischen Behandlung zu läutern, hat der Anfänger im Blumenmalen die Stücke von Huysum, von der Rachel Ruysch, von Seghers, Verendael, Willem van Aelst, Mignon, Faers, Röpel, und die neuern Meisterblätter von Franz van Dael, van Spaendonk, Senff in Rom, Knapp und Strentzel, Petter, Waldmüller, Wegmayer, Blascheck, Brunner und Gruber in Wien, Danner in Ludwigsburg, Mayerhofer, Nachtmann, Mattenheimer und Lebschée in München und ganz besonders auch von Redouté in Paris zu studiren. Ist er dabei, wie er immer es sein soll, thätig im Skizziren nach der Natur, wie ihm die Jahrzeit die Blumen beut, so wird er sich bei jeder die Zeit des Blühens merken; nie soll er aber früher skizzirte Studien ausführen, wenn er nicht die Originale vor Augen hat. Besonders wich-

tig sind Studien nach der Natur über Blumen, Blätter und Zweige nach verschiednen Lagen und Wendungen. Nie soll sich der Blumenmaler verleiten lassen, Personen zu Blumen zu malen, wie Waldmüller gethan, von dem man auf der Wiener Ausstellung zwei Menschengestalten zur Folie eines Rosenbouquets verbraucht sah. Dem Beschauer wird es dadurch gar zu fühlbar gemacht, dass er Blumen zu lieb den Gedanken aufgeben soll. Bei alledem, dass Waldmüller die schönsten Rosen oder doch diese so schön wie Einer malt, ist er nicht immer exact in Zusammenordnung der Kinder Flora's, daher die ganze Masse nicht immer als rund und vollendet anspricht. Die Blumenstücke vieler Andern leiden an Ueberladung, Flachheit, Aengstlichkeit und roher Farbengrellheit; Uebelstände, die auf den Ausstellungen reichlich zu Tage kommen. Will man Augenweide in einem Bezirk geben, dem vorzugsweise die Damen ihre Gunst schenken, so muss Fleiss in Beobachtung der Abstufungen und einer geschmackvollen Anordnung, Frische und Detail ersichtlich sein.

Blunschli, Konrad, baute im J. 1792 unter Direktion des Raths- und Bauherrn Scheuchzer das sogen. Helmhaus zu Zürich, das leider die niedliche Wasserkirche auf Seite der Münsterbrücke zudeckt. Gegen den Plan des Helmhauses liesse sich, falls dieses für sich allein stände, wenig einwenden; aber unglücklich genug war die Idee, ein altes Gebäude von reinem Style unmittelbar mit einem modernen zu verbinden. Für seine Zeit, für die Periode um Anf. unsers Jahrh., kann Blunschli ein geschickter Baumeister heissen; er baute unter andern eins der schönern Züricher Privathäuser, das „Lindenthal.“ Blunschli starb 1842.

Blutenburg, ein durch die blutige Schlacht von 1422 berühmter, südwestwärts von München gelegner und jetzt durch die Eisenbahn der Hauptstadt sehr nah gerückter Ort, dessen Kirche mit ihren Glasmalereien Beachtung verdient.

Blutgefässe. Die Puls- oder Schlagadern (Arterien) führen das Blut aus dem Herzen nach den Aussenseiten des Körpers, dagegen die Venen zurück nach dem Herzen. Beide verästen sich in das Zellgewebe und scheinen mehr oder minder durch die Haut. Bildhauern und Malern gehen natürlich nur die am meisten sichtbaren an. Auf der Mitte der Stirn zeigt sich die Stirnader, vorzüglich aufgeschwollen, wenn sich der Kopf vorwärts neigt. Sie zieht sich bis zur Nasenwurzel, heisst bei Dichtern die Kainsader oder die Stirnflamme, und tritt bei manchen Geschlechtern besonders gewaltig im Zorn hervor (vergl. eine Note zur „Gründung Prags“ von Clemens Brentano). An den Schläfen macht sich die Schläfenader, und am Halse die Drosselader bemerklich. Am Arme finden wir zwei Venen, die Leber-Milzader und die Kopfblutader, die erste etwas über der Armbeuge, die andre längs des äussern Randes des zweiköpfigen Muskels. Nachdem letztre sich in mehre Aeste getheilt hat, erscheint sie wieder zwischen dem ersten und zweiten Knochen der Mittelhand, und verästet sich mit der Leber-Milzader auf dem Handrücken zu einem Bogen, von dem vier Aeste nach den Zwischenweiten der Finger, und Nebenäste auf die Dorsalfläche der ersten Fingerglieder gehen. Am Bauche sieht man die Bauchpulsader, welche bisweilen über den äussern schiefen Muskel weggeht. Endlich schlängelt sich die Saphene (Rosenader) längs des Schneidermuskels über die innre und vordre Partie des Beines, theilt sich in mehre Zweige nach der Länge des Schienbeins und nach der Hinterseite des Beines, wo sie sich bis zu den Knöcheln herabziehen, sich dann auf dem Fussrücken zum Bogen schliessen und [wie bei der Hand] zwischen die Zehen verästen.

Blyke, van den, ein zu Dortrecht lebender Seemaler. Von ihm gilt, was von den übrigen heutigen Niederländern gesagt wird, dass sich die Technik ihrer Vorvordern auf sie vererbt hat. Eins seiner Stücke, Blick auf einen holländischen Hafen, besitzt Hr. Sachse zu Berlin.

Böblingen, Hans Ernst von, ein altdeutscher Schnitzkünstler, der für die Stuttgarter Hospitalkirche gearbeitet hat. An einem der durch ihr Schnitzwerk sich geltend machenden Chorstühle liest man: „1490 hat Hanns ernst von Beblingen diss Werk gemacht.“ Offenbar war Böblingen bei Stuttgart des Künstlers Geburtsort.

Böblinger, Hans, lebte in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. und hinterliess manuscriptlich ein sehr merkwürdiges Steinmetzenbüchlein (vom J. 1435) mit schraffirtem Laubwerk und Trägern, das eine wichtige Ueberlieferung zur Kunde des altdeutschen Bausystems bietet. Es findet sich jetzt in der Kunstsammlung des kön. Zeichnenlehrers Martin v. Reider zu Bamberg. — In der Frauenkirche zu Esslingen, welche Matthäus Böblinger ausgebaut und vollendet hat, liest man am Fusse eines kleinen hölzernen Marienbildes an der linken Säule beim vordern Haupteingang folgende Inschrift: „Hie ligt begraben Hans Böblinger, Meister des Hus (Hauses), des gedenkendt durch Got.“ Die Schriftzüge deuten auf die Mitte des 15. Jahrh. So scheint dieser Hans B., wahrscheinlich auch Urheber des obgedachten

Steinmetzenbüchleins, den Bau jener Esslinger Kirche begonnen zu haben und der Vater des nachfolgenden Matthäus B. zu sein.

Böblinger, Matthäus, von Böblingen, nach Andern von Esslingen in Schwaben gebürtig, zählt zu den grössten Meistern des deutschen Bausystems. Er gehört der letzten Hälfte des 15. Jahrh. an, übernahm nach dem Tode des letzten Ensinger von Bern den Fortbau des Ulmer Münsters, welchem Werke er mehre Jahre vorstand, ward aber im J. 1492 aus der Reichsstadt, wo er seit 1474 thätig gewesen, durch Rathsbeschluss auf ewig verbannt, weil eines Sonntags während des Gottesdienstes zwei oder drei grosse Steine aus dem hohen Thurmgewölbe des Münsters fielen und man den Einsturz des schon zu 237 Fuss Höhe gediehenen Thurmes fürchtete. Dass man ihn ungehört mit solcher Strafe belegte, hatte noch mehr als in der Strenge der Bauherren jener Zeit darin seinen Grund, dass er vor dem unverständigen Volke, das ihn lieber sofort zerrissen hätte, nicht sicher war. Der Rath, der Volksjustiz durch Verbannung zuvorkommend, scheint ihn ungern bestraft und spätere Rückberufung beabsichtigt zu haben, denn er gab ihm seine Verpflichtung, Werkmann der Stadt Ulm zu sein, nicht zurück. Der letztere Punkt hinderte Böblinger zwei Jahre lang, anderwärts Baue zu übernehmen, bis Graf Eberhard der Aeltre von Würtemberg, dem der Künstler schon früherhin Dienste geleistet, den Ulmer Rath um Zurückgabe der Böblingerschen Verpflichtung bat, worauf denn, nach wiederholtem Ansuchen des Grafen, Böblinger am Montag nach Bartholomäi 1494 seiner Werkmannspflicht für Ulm entbunden ward. Ausser seiner Thätigkeit am Münsterbau ist bekannt, dass er den sogen. Oelberg in Ulm stiftete und dass er selbst dazu im J. 1474 mehre Steine gehauen hat, wie aus der Beischrift des noch vorhandenen Grundrisses ersehn wird. Dieser Oelberg, der in den Religionswirren viel leiden musste, ward erst im J. 1807 gänzlich niedergerissen. In der Furtenbachschen Kunstkammer befand sich eine auf Pergament gerissene Abbildung des Oelbergs, wie er 1517 noch ganz war; ein andres Abbild davon sieht man auf einem von Jakob Geiger und Johann Frank 1659 gemachten Kupferstiche des Münsters. Im J. 1482 nahm Böblinger neben seinen Arbeiten am Ulmer Münster auch den Bau der Esslinger Spitalkirche in Akkord. Dies Werk, welches leider nicht mehr steht, soll zwar den Geldmangel seiner Zeit, aber dennoch in der Construktion der Gewölbe und Nebenpfeiler die Hand des Meisters verrathen haben. Im J. 1483 ward er um Rath angegangen wegen des Fortbaues des Domes zu Frankfurt am Main, wie denn auch sein Name gedachten Jahrs in der Baurechnung des Frankfurter Pfarrkirchenthurmes erwähnt wird. In Esslingen erbaute er um die Scheide des 15. und 16. Jahrh. die nun zerstörte Katharinenkirche, über welche Karl Heideloff (einer der ehrenwerthen deutschen Baukünstler im fremdbauenden Deutschland und wackrer Jünger unsrer Alten) in seiner „Ornamentik des Mittelalters" berichtet. Matthäus vollendete auch zu Esslingen die vielleicht von Hans Böblinger, seinem wahrscheinlichen Vater, begonnene Frauenkirche, deren herrlicher Bau mit dem durch seine zierliche Spitze ausgezeichneten Thurme die Bewundrung selbst der entarteten, nun schmachvoll allen fremden Architekturen fröhnenden Deutschen erwecken muss und schon manchen Architekturmaler und Zeichner begeistert hat (wir erinnern an einen um die abbildliche Vorführung deutscher Bauwerke hochverdienten Künstler nichtdeutschen Geblüts, an Dominik Quaglio, der in seiner Samml. merkwürdiger Gebäude etc. auch diese Kirche zur Anschauung bringt). Die Esslinger Frauenkirche birgt die Asche beider Böblinger; die Grabstelle des Matthäus bezeichnet der Stein zunächst dem Eingang der Wendeltreppe, die auf den Thurm führt. Man liest hier den Namen Böblinger und das Jahr 1505, wobei das Winkelmaas angebracht ist.

Boccaccino, Name dreier Maler von Cremona. Der älteste derselben, Boccaccio B., wurde im J. 1466 zu Cremona geboren, arbeitete zunächst in seiner Vaterstadt und begab sich dann nach Rom, um die hochgepriesnen Werke Michel Angelo's zu sehen. Er trat als Tadler des letztern auf, fand aber so vielen Widerspruch, dass er ärgerlich nach Cremona zurückkehrte. Er malte im Dom seiner Vaterstadt, oberhalb der mittleren Bogen, folgende Fresken: Joachim bei dem Hirten; Heimkehr Joachims; Geburt, Vermählung, Verkündung und Heimsuchung Mariens; Anbetung der Hirten; Beschneidung; Christus im Tempel. In der *Pittura Cremonese* des Grafen Bartolommeo de Soresina Vidoni (Mailand 1824) findet sich ein Stich nach der Vermählung der Madonna, dem einen jener Freskobilder, sowie nach einem Christus desselben Boccaccino, von welchem Bilde Vasari im Leben des Garofalo mit Lob spricht. Nach der Bemerkung des Abbate Lanzi war Boccaccino unter den Cremonesern, was Ghirlandajo, Mantegna, Vanucci und Francia in ihren verschiednen Schulen sind, der beste Neuere unter den Alten und der beste Alte unter den Neuern. Sein Todesjahr ist 1518, wie Graf Vidoni angibt. — Boccaccino lehrte die Malerei seinem

Sohne Camillo Boccaccino. Von der Hand dieses Camillo sind in S. Gismondo, eine Meile von Cremona, mehre Bilder, welche die Cremoneser als ihre besten Werke schätzen. In schon gedachter *Pittura Cremonese* findet sich ein Stich nach dem an der Kuppel der Kirche S. Sigismondo befindlichen „Christus, wie er seinen Jüngern erscheint," über den sich Lanzi folgendermassen ausspricht: „Es scheint kaum glaubhaft, dass ein junger Maler, ohne die Schule des Correggio zu besuchen, sich den Geschmack desselben so treffend aneignen und diesen binnen so kurzer Zeit weiter ausbilden konnte." Camillo war zu Anf. des 16. Jahrh. geboren worden und starb 1546, etwa 35 J. alt. Lanzi nennt ihn das grösste Genie, welches die Cremoneser Schule aufzuweisen hat. Camillo schuf sich einen Styl, in welchem Anmuth und Kraft sich zu einem harmonischen Ganzen vereinigten. — Francesco Boccaccino, der Jüngste und Letzte dieses Malergeschlechts, starb in hohem Alter um 1750. Er besuchte in Rom erst die Schule des Brandi, dann die des Maratta, und errang einen Styl, der in Gallerieen wohlgefiel, für welche er mehr als für Kirchen malte. Zum heitern Albani sich neigend, behandelte er so gern wie dieser mythologische Stoffe. Er malte in Oel und al fresco. Ein Wandgemälde von ihm, Jupiter, Minerva und Herkules vorstellend, findet sich im Palast Lodi zu Cremona.

Boccaccio. Das Bild dieses berühmten italienischen Dichters, Zeitgenossen und Freundes von Petrarca, ist (man weiss nicht nach welcher Ueberlieferung) von Tizian gemalt worden, ein Meisterporträt, das Peter de Jode sehr gut gestochen hat.

Bocca di pozzo, Brunnenmündung.

Bocherville, unfern von Rouen, besitzt eine in den Jahren 1050—66 erbaute Kirche (St. Georges), die als eins der frühesten Beispiele von bereits vollkommner Durchbildung der eigenthümlichen Gestaltung der normannischen Bauten im nördlichen Frankreich beachtenswerth ist; indess haben hier die Thürme auf beiden Seiten der Façade noch ein leichteres, gewissermassen untergeordnetes Verhältniss, während bei den andern Kirchenbauten der Normandie von Mitte des 11. Jahrh. an der Thurmbau, mit dem Gebäudekörper unmittelbar verbunden, entschieden aus dem Gebäude selbst emporsteigt und diesem eine bedeutsame Wirkung in der Gesammtansicht sichert. Der Oberbau der Thürme der Bocherviller Kirche gehört dem 13. Jahrh. an. Um den Schluss des 12. Jahrh. fällt das im brillantesten normännischen Styl aufgeführte Kapitelhaus, dessen obere Theile schon die Spitzbogenform haben, und zwar in einer Behandlung, welche auf die Eigenthümlichkeiten des germanischen Styls hinüberleitet.

Bocholt, Stadt im Regierungsbezirk Münster des preuss. Westfalens, besitzt zwei Kirchen und ein Schloss, das zur Residenz des Fürsten von Salm-Salm dient. In der alten Kirche befindet sich eine etwa 2 Fuss hohe silberne Monstranz von reicher und höchst trefflicher Arbeit, in der Form eines altdeutschen Tabernakels, mit den Figuren der Apostel und Profeten. Nach Analogie der Kupferstiche des Israel von Meckenen ist dieses Werk unbedenklich (?) diesem Goldschmied und Kupferstecher zuzuschreiben.

Bocholt (Bocholtz), Franz von, ein namhafter Stecher der spätern Zeit des 15. Jahrh., dessen Arbeiten den Eyck'schen Schulcharakter tragen. Er stammt aus dem Herzogthum Berg und ist älter als Israel von Meckenen, der nur ein handwerksmässiger Nachfolger des Bocholt genannt werden kann, ja sogar Betrüger an letzterm ist, indem er sich in den Besitz einiger Platten Bocholt's brachte und dessen Chiffre FVB austilgte, um sein Elendszeichen IVM dafür einzuschmuggeln. Als Blätter von Bocholt kennt man: die Versuchung des heil. Anton, den kämpfenden Soldaten (beide hat sich Isr. v. Meckenen anzueignen gesucht), den löwenzerreissenden Simson (Bartsch *P. Gr. VI.* 80. *nr.* 1.), Salomons Urtheil (Zani P. II. Vol. III. p. 339.), Maria und das Christkind (in der Herzogl. Kupferstichsamml. zu Gotha), Christus und die 12 Apostel (13 Blätter), die 12 Apostel (12 weniger hohe Bl.), Christus am Kreuz, unten Maria und Johannes mit dem Buche (Zani P. II. Vol. VIII. p. 74. Duchesne's *Iconophile p.* 322), den Erzengel Michael, heil. Georg, heil. Katharina, Johannes den Täufer, den Mönch und die Spinnerin, zwei Bauern im Streit u. a. m.

Bockh, Hans, ein Maler des 17. Jahrh., der in den Jahren 1609 und 1610 mit seinen Söhnen die sämmtlichen von den Holbein's gemalten, durch Feuchtigkeit verdorbnen Wand- und Mauerbilder des Rathhauses zu Basel übermalte. 1710 ging auch Bockh's Uebermalung meist zu Grunde, indem eine neue Ueberpinslung der Rathhausfresken durch vier Basler Bürger stattfand. Von Hans Bockh sieht man noch neben der Treppe oben rechts das jüngste Gericht, theils schlecht gemacht, theils verdorben. Maria ist als Fürbitterin neben Christus noch erkennbar und im Ausdruck leidlich; unten Petrus mit dem Schlüssel; dann ein Bischof zuschauend, wie zwei Pfaffen von den Satansdienern fortgeschleppt werden; etwas erstaunt, scheint er

doch zu denken: hol' er sie nur, sie taugten wirklich nichts! Auch eine Nonne ist schon zum Höllenpfuhl promovirt. In Auffassung, Malerei und Zeichnung sind der Fehler so viele, dass diese Darstellung nur die Dürftigkeit der damaligen Wandmalerei dokumentirt.

Bockhorni, Felix, 1794 zu Wolfratshausen geboren, bildete sich auf der Akademie zu München und fand dann Anstellung bei der kön. Porzellanmanufaktur daselbst. Hier arbeitet er im landschaftlichen Fache, doch kennt man ausser seinen Landschaften in Schmelzmalerei auch in Oel gemalte von ihm. Zwei Blätter Landschaften mit Vieh lithografirte er nach Albr. Adam und Wagenbauer.

Bocksperger, Johann oder Hans, auch Hieronymus zubenannt, wurde im J. 1540 zu Salzburg geboren, wo sein Vater als Maler lebte. Er ward von diesem in der Oel- und Wandmalerei unterwiesen, übertraf aber bald seinen Alten und der Name Hans Bockspergers des Jüngern ward einer der gepriesensten im deutschen Land. Mit ausserordentlichem Feuer malte er namentlich Jagden und Schlachten, historische und Fantasiestücke in Oel wie auf Kalk, und die Städte München, Augsburg, Ingolstadt, Passau, Regensburg, Landshut und Salzburg waren seiner Werke und seines Lobes voll. Seine Malereien schmückten meist die Wände der Häuser, daher ziemlich alle seine Fresken mit den Häusern verschwunden oder an den aus jener Zeit noch vorhandnen weggeputzt oder sonst verkommen sind. Zu Augsburg beschäftigten ihn die Fugger und andre reiche Patrizier; am Herzogischen Hause sah man von Bocksperger Scenen aus Barbarossa's Leben. Um 1560 arbeitete B. zu München; hier stand am rechten Flügel der jetzigen Hofgartenkaserne ein Gebäude, worin er die Decke des Saales mit dreizehn mythologischen Fresken zierte; dies Haus musste mitsammt den Saalbildern dem neuen Baue weichen. Im herzoglichen Schlosse Trausnitz zu Landshut malte er 1579 Decke und Seitenwände des Rittersaals, sowie die anstossenden Zimmer und das Kabinet, nebst einer Treppe, an der er die Porträts einiger Hofnarren anbrachte und die daher den Namen Narrentreppe führt. Leider haben diese Gemälde der herzogl. Burg stark in den Kriegsjahren gelitten. Einige Oelbilder von Bocksperger finden sich noch in bairischen Gallerieen. Vortrefflich war auch B. im Holzschnitt. Vorzüglich ward unser Künstler von Siegmund Feyerabend, dem durch seine Druckwerke mit Holzschnitten berühmten Frankfurter Verleger, beschäftigt. Theils gab er blos die Zeichnungen, theils schnitt er selbst. So kennt man einen Holzschnittband mit dem Titel: *Neuwe Biblische Figuren desz Alten und Neuwen Testaments etc. durch J. Bockspergern von Saltzburg, den jüngern, nachgerissen durch Josz Amman von Zürych. (Frankf. a. M.* 1564.) In einer 1569 bei Feyerabend zu Frankfurt gedruckten Bibel sind 122 Stücke, die zu Bockspergers besten Arbeiten gehören, und einige in einem deutschen Livius nach Tobias Stimmer. Er lieferte auch die Zeichnungen zu dem Thierbuche, das 1569 zu Frankfurt in kl. Quart erschien und wozu G. Schaller die kurzen gereimten Beschreibungen gab; die Zeichnungen hat Jost Amman, mit welchem Bocksperger arbeitete, in Holz geschnitten; spätere Ausgaben sind von 1592 und 1617. Anzuführen bleibt noch das Werk, „*Titus Livius und Lucius Florus, von Ankunfft und Ursprung des Römischen Reichs etc. Jetzund auf das newe auss dem Latein verteutscht, mit Register und schönen Figuren gezieret, dessgleichen vorhin im Truck nie ausgegangen.*" Die vielen schönen eingefassten Holzschnitte sind von Tob. Stimmer, J. Bocksperger, Chr. Maurer und Andern. Am Schlusse steht: *Getruckt zu Strassburg, durch Theodosium Rihel* 1574. Dasselbe Buch erschien wieder zu Strassburg 1596. Bocksperger bediente sich als Maler des Monogramms B:P.I. Ein Abkömmling dieses Salzburger Künstlers, Paul Bocksberger oder „Bochsberger," führte 1780 mehre schöne Fresken im neuen Landshuter Schlosse aus.

Bodenlaube, altes Schloss auf einem Berge nordöstlich bei Kissingen, höchst malerisch gelegen und nur in Ruinen vorhanden.

Bodmer, Gottlieb, Sohn eines Schulmeisters im Landgericht München, ward 1804 geboren, besuchte die Münchner Akademie, um sich der Malerei zu widmen, und betrieb nach dem Ableben seines Vaters lange ausschliesslich das Porträtfach, welches sein Brodfach sein musste. Die glücklichen Fortschritte im Bildniss verdankte er zunächst dem Hofmaler Stieler. Seine Porträtfiguren wurden als getreue, gut ausgeführte Ebenbilder geschätzt; grossen Beifall fand namentlich das schöne Bild eines „Landmädchens aus dem Achenthale," wo die junge Bäurin sinnend in dem mit Weinlaube umrankten Fenster in halber Figur hervorblickt. Dies Bild wurde später durch seine Lithografie verbreitet. Er hatte sich noch nicht in der Steinzeichnung versucht, als ihn der Buchhändler Franckh von Stuttgart, der ihn als trefflichen Zeichner kannte, im J. 1829 veranlasste, die Dresdner Madonna di San Sisto in Lithografie auszuführen. Bodmer übernahm die Aufgabe frischen Muths nach dem

berühmten Stiche von Müller, überwand unter der Anleitung seines Freundes Winterhalter alle Schwierigkeiten und wusste den Ausdruck der Köpfe, die zarten Umrisse und die warmen Fleischtöne, Gewänder und die Harmonie des ganzen Bildes so meisterhaft auszudrücken, dass die Ausführung einen äusserst angenehmen Eindruck macht. Da Franckh's Verhältnisse unterdess sich geändert hatten und Niemand den Stein um die früher bestimmte Summe erwerben wollte, so musste Bodmer den Verkauf der Abdrücke selber besorgen, gewann aber dadurch weit mehr, als er je verhofft. Dies ermuthigte ihn, zwei Bilder von Heinrich Hess auf Stein wiederzugeben, und auch diese fanden allgemeinen Beifall. Nun reiste B. auf ein Jahr nach Paris, um sich hier im technischen Theil der lithografischen Kunst zu vervollkommnen. Von jetzt an weihte er sich ganz der Lithografie, machte sich die zarte anmuthige Weise eigen, wie sie in Paris sich am glänzendsten damals ausgebildet hatte, führte dort mehre wohlgelungne Blätter aus, von welchen „Amor und Psyche" nach François Gérard am bekanntesten ist, und übernahm nach seiner Rückkehr in München sofort grössere Arbeiten, denen er anfangs die grösste Sorgfalt widmete. Der Abschied des Königs Otto (ein grosses Blatt mit 42 Porträts, nach einer Zeichnung von Philipp Foltz), der Ritter und sein Liebchen (ebenfalls nach Foltz), und der Schweizergrenadier nach Johann Kirner sind glänzende Zeugnisse seiner damaligen trefflichen Behandlungsweise. Allmälig begann er aber sich von der wahren Kunst zu entfernen und dem wandelbaren Modegeschmack zu fröhnen, daher die Kraft und Würde immer mehr in seinen letzten Darstellungen schwand, indem er, die lieblich-einfache, aber dabei kräftige Ausführungsweise aufgebend, nach blendender Wirkung haschte und sich ins Flache und Matte verlor. Sein schöner Plan, die Malereien im Münchner Königsbau durch Nachbildungen bekannt zu machen, blieb unausgeführt. Er starb am 18. Juli 1837.

Bodmer von Zürich, Landschafter in Aquarell und Stecher in Aquatinta, derzeit in Paris, machte mit dem Prinzen von Neuwied die Reise nach Brasilien, nahm dort interessante Blätter auf und wurde später durch seine im Druck erschienenen Rheingegenden auch weitern Kreisen bekannt. In seiner Richtung als Landschafter dürfte er am meisten mit seinem in München lebenden Landsmanne Wilhelm Scheuchzer sympathisiren, und zwar in dem geräuschlosen Vortrage und in der klaren, gefälligen praktischen Pinselführung. Zu seinen vervielfältigten Arbeiten gehören: das Panorama von Trier und dessen Umgebung (von ihm nach der Natur gez. und in Aquatintamanier gestochen) und die zu Innsbruck 1833 erschienene „*Voyage pittoresque sur la nouvelle route depuis Glurus en Tyrol par le Col de Stilfs* (*Passo di Stelvio*) *par le Valtelline, le long du lac de Come jusqu'à Milan*" in 6 Heften mit 36 Blättern, die Bodmer nach Zeichnungen des Züricher Malers J. J. Meyer in Aquatinta stach. Blätter von ihm finden sich auch in „Locher's mal. Reise der Donau."

Boenisch, Gustav Adolf, ein trefflicher Landschafter zu Berlin, aus Schlesien gebürtig, bildete sich zunächst in Prof. Wilh. Wach's Schule und vollendete seine Kunststudien in Düsseldorf. Er hat ein fruchtbares Talent, das sich mit Leichtigkeit den verschiedenartigsten Aufgaben anbequemt; auch führt er das Aufgefasste mit Geschmack und präcis aus. Seine Gemälde ziehen alle durch eine grosse Nettigkeit in der Ausführung an, und zeigen zuweilen eine ganz eigenthümliche Eleganz, sind aber durchgehends wahr und gediegen gegeben. Viele stellen ländliche Wohnungen vor, mit Bewohnern belebt und von in Wasser sich spiegelnden Blumen umgeben, Bilder voll Ruhe und durchgeführter Stimmung. Andre versetzen uns in norwegische Gegenden und bieten Bilder von ernster Fassung, in denen jene im Grossen gestaltende Natur mit Würde wiedergegeben ist. Allen Stücken von Boenisch ist der Stempel eines gediegenen Vortrags aufgeprägt. Wir erwähnen von ihm: die Mühle am Teich (beim Banquier v. Halle zu Berlin), thüringisches Dörfchen (in Hrn. Dannebergs Besitz ebendas.), norwegisches Felsenthal und eine andre Landschaft im Charakter der norweg. Hochlande (beide im Besitz des Dr. Kuh in Oberschlesien), ein Haus bei Halle (in der Samml. des Hrn. Sachse in Berlin), ein aufziehendes Gewitter, eine Mondscheinlandschaft (Aquarellzeichnung) etc. Im J. 1835 wurde Boenisch von der Berliner Akademie zum ord. Mitglied gewählt.

Boeslunder Goldurnen. — Alterthümliche Gefässe von Gold wurden schon früher in Dänemark aufgefunden, meist an solchen Stellen, wo vormals ein alter Grabhügel (Hünengrab) gewesen war. Die prächtigsten Gefässe der Art fanden sich neuerdings beim Pflügen des Ackers bei Boeslund auf dem Borberge, auf der Insel Seeland, nur wenige Zoll tief unter der Oberfläche, und wurden durch den Schullehrer Rasmussen an das Kopenhagener Museum eingesandt. Die beiden Urnen waren mit Asche gefüllt; ihre ringförmige Verzierung besteht aus Blätterwerk und Früchten in getriebner Arbeit. Oben auf dem Deckel ist das Bild Odins stehend, mit den

beiden Raben Hugin und Munin (Gedanke und Gedächtniss) auf der Schulter, und zu den Füssen zwei Wölfe, als Symbol seiner Kraft. Die Urnen sind völlig gleich, gut erhalten und vortrefflich gearbeitet. Das Gold ist, den Rand ausgenommen, sehr dünn; sie sind etwa 6 Zoll im Durchmesser und 9 Z. hoch mit dem Deckel, aber ohne die Figur; ihr Gewicht ist etwa 2 Pfund. Man glaubt, dass sie aus dem 5. Jahrhundert stammen. Sie kamen etwas verbogen zu Tage, da ein Bauer beim Pflügen auf sie stiess; ausser Kohlen fand sich nichts in der Nähe. Beachtenswerth ist der Umstand, dass diese Gefässe nicht aus einzelnen zusammengelötheten Stücken bestehn, sondern aus einem einzigen Stück Gold, welches zu solcher Dünne und mit solcher Geschicklichkeit ausgehämmert ist, dass die ersten Goldschmiede Kopenhagens diese Arbeiten für wahre Meisterstücke erklären.

Boffrand, Germain de, geb. 1667 zu Nantes, war einer der bessern Schüler Jules Hardouin Mansard's. Im Laufe eines sehr langen Lebens führte er die hauptsächlichsten seiner Bauten ausserhalb seines Vaterlands und der Hauptstadt Frankreichs aus. Sie sind sämmtlich im Geschmack des Palladio. Er arbeitete besonders zu Brüssel, zu Nancy und zu Luneville für die Herzöge von Lothringen, und zu Würzburg für den dortigen Fürstbischof. Indessen baute er auch zu Paris verschiedne Hotels und Häuser, deren nähere Angabe aber jetzt schwierig sein würde. Doch kann man hierunter das Findelhaus (von P. Patte auf drei Platten gestochen) anführen. Aber das berühmteste seiner Werke in Hinsicht der Construktion, welches sein Andenken in Paris am meisten verewigt, ist der grosse und prächtige Brunnen im Hospitium von Bicêtre: ein Werk, das unter den Unternehmungen dieser Art den ersten Platz behauptet. Als Schriftsteller kennt man Boffrand durch das Werk: *Architecture ou principes de cet art* (*Paris* 1745) und durch eine Schrift über Kellers Guss der Ritterstatue Louis XIV. Er starb 1754.

Bogen; s. den Art. Gewölbe.

Bogen und **Pfeil** als Attribute göttlicher Personen, bedeuten bei den Alten die fernwirkende Gewalt.

Bogenfenster nennt man ein Fenster, bei dem die Maueröffnung, welche es bildet, nicht scheitrecht, sondern nach einem Kreisstücke, oder überhaupt mit einem Bogen geschlossen ist. Ueber die Einfassung der Bogenfenster ist Folgendes zu bemerken. 1) Wie bei den wagerecht geschlossenen Fenstern gibt es auch hier Fenster mit ganz umlaufenden Gewänden, oder auf Sohlbänke aufgesetzte. Die Höhe der Sohlbänke beträgt $1/5$ — $1/6$ der lichten Fensterweite. 2) Die umlaufenden Gewände erhalten $1/4$, $1/5$ bis $1/6$ der lichten Fensterweite zur Breite und man gibt ihnen (falls nicht die ganze Umfassung aus Rustiksteinen besteht) einen Saum, welcher $1/3$ — $1/5$ der Gewändebreite stark wird und nach dem zu gebenden Ausdruck stark oder schwach ausladet, auch aus einem oder mehrern Gliedern besteht. Solches ist auch auf Stichbogenfenster anwendbar. 3) Andre Fenster werden mit Kämpfern und Bogensturzen angeordnet. Stehen die Fenster nicht allzuweit von einander, so lässt man die Kämpfer von einer Oeffnung bis zur andern fortlaufen; bei einzelner Stellung profilirt sich der Kämpfer zu beiden Seiten des Bogensturzes, wobei in beiden Fällen die Seitengewände wegfallen. Mitunter werden jedoch auch kleine Pilaster angebracht und mit einem Kapitell versehn, auf dem der Bogensturz aufsitzt. Auf diese Weise sind fortlaufende Fensterreihen herzustellen. 4) Die Bogenfenster können auch Traufgesimse oder Verdachungen erhalten; über die Fenster dieser Art vergl. den Art. „Bramantefenster.“ 5) Es sind auch Fenster von zusammengesetzter Form, sogen. venetianische oder Palladio-Fenster, üblich. Sie eignen sich nur für eine vereinzelte Stellung, da die Seitenfenster in einer Reihe Bogenfenster disharmoniren, wogegen immitten gerader Sturze der mittlere Bogen störend hervortritt. 6) Bei den Bogenfenstern des Mittelalters zeigen sich die schräg einwärts gehenden Leibungen besonders mit Stäbchen, Säulen, Kehlen etc. verziert. Es ist genugsam anerkannt, wie die Spitzbogenfenster der hehren mittelalterlichen Münster jede andre Fensterarchitektur an Herrlichkeit und Pracht übertreffen. Die Fenster des Rundbogenstyls oder der romanischen Architektur bedürfen häufig keiner vorstehenden Sohlbänke, da die Oberfläche der letztern bedeutend abgeschrägt sind, wofür u. a. der Dom zu Magdeburg in seinen romanischen Theilen und das Schottenkloster zu Regensburg Beispiele bieten. Sehr grosse Bogenfenster empfingen eine oder mehre theilende Säulen mit kleinen Bogen, die von dem Hauptbogen überspannt wurden; solche gedoppelte Rundbogen- wie Spitzbogenfenster fanden einen Nachklang in den Fenstern der florentiner Paläste des 15. Jahrh.

Bogengang, eine fortlaufende Reihe von Bogen; s. Arkade.

Bogenhalle und **Bogenlaube**, gleichbedeutend mit Bogengang.

Bogenspannung. Das Wesentliche beim Spannen (Schlagen) eines Bogens, namentlich bei Anfertigung desselben aus Mauersteinen, beruht in Folgendem. Erstens müssen die Widerlager gehörig geformt sein, d. h. es muss der Radius, nach dem der Bogen construirt ist, in die Ebene fallen, in welcher sich Bogen und Widerlager vereinen. Zweitens muss von beiden Seiten gleichzeitig gewölbt werden, damit sich nicht durch eine stärkere Belastung auf der einen Seite der hölzerne Bogen, auf dem das Wölben erfolgt, nach der andern Seite schiebe. Drittens muss auf dem hölzernen Bogen eine genaue Eintheilung der Steinschichten erfolgen, damit man gehörig auskomme und für den Schlussstein der nöthige Raum verbleibe. — Bei kleinen Bogen muss man jeden einzelnen Stein zuhauen d. h. ihn nach unten zu schwächen, damit er keilförmig im Bogen einsitze. Bei Bogen von grösseren Weiten ist dies aber selten nöthig, da durch ein geringes Engerwerden der Fuge nach unten zu die Richtung des Steines nach dem Mittelpunkte erzielt wird. Endlich müssen auch im Bogen, wie bei jeder Maurerarbeit, Läufer- und Streckerschichten gehörig abwechseln.

Bogenstellung, soviel als Arkade, Bogengang.

Bogenstück, der Theil eines Bogens.

Bogensturze oder **Stirnbogen** (eigentlich Bogenstirnen), Archivolten, umrahmen die Oeffnung des Bogens, dessen Seitenfläche nach der Dicke der Wölbung die „Leibung" heisst. Die bei Fenstern und Thüren mit Bogensturzen gewöhnlichen Verhältnisse der Breite zur Höhe bis unter den Scheitel des Bogens sind 2:3, 1:2, 2:5. Sie eignen sich mehr für grosse als für kleine Maasse. Zu den Sturzen sind Halbzirkel und Stichbogen anwendbar.

Bogenweite, die Entfernung zweier Mauern, Pfeiler etc., zwischen welche ein Bogen gespannt ist oder gespannt wird. Gewöhnlich drückt man dies durch Spannung und Spannweite aus; so sagt man, wenn die Bogenweite 6 Fuss beträgt: der Bogen habe 6 Fuss Spannung oder Spannweite.

Böheim, Steinmetzen; s. unter Beheim.

Böheim, Stempelschneider; s. unter Behem.

Böhl, ein uralter Ort in der bair. Rheingegend, der schon im J. 780 ein Reichsdorf war. Die dort vorhandnen drei Kirchen sind noch ununtersucht.

Bohle, ein aus einem Stamme geschnittenes Holz, das die Breite des Stammes und wenigstens 2 Zoll Dicke hat. Die Bohlen werden aus Sägeblöcken geschnitten und zweizöllig, dritthalbzöllig und dreizöllig geliefert; solche von noch bedeutenderer Dicke werden bei Lieferanten nicht vorgefunden, müssen also erst eigens angefertigt werden. Die gewöhnlichsten Bohlen sind eichene und kienene.

Bohlendächer sind solche, deren Sparren in Form einer nach auswärts gebogenen Kurve geformt sind. Diese Sparren, die, ohne grosse Verschwendung, nicht aus Bauholz gefertigt werden können, sind aus doppelten oder dreifachen Bretern oder Bohlen (woher die Dachart den Namen trägt) dergestalt zusammengesetzt, dass die Fugen der 5 — 7 Fuss langen Stücke mit einander abwechseln. Die Anfertigung dieser Sparren ist mithin der von Mühlenrädern, Brunnenkränzen etc. vergleichbar. Der Längenverband solcher Dächer wird dadurch hergestellt, dass die Sparren, an dem First, in einer Bohle einstehen, und dass noch überdies Langhölzer auf der obern oder untern Dachfläche in die Sparren eingeschnitten, theils aber auch durch dieselben gelocht sind. — Die Bohlendächer, als deren Erfinder Philibert Delorme gilt, eignen sich ihrer Construktion nach, da hier die Balken ganz wegfallen können, sehr wohl zu offenen Dächern, wobei die eigentliche Dachfläche eine schräge Ebene bleibt. Dass auch sie, mit Beseitigung einer innern Verschalung, welche die Construktion verbirgt und ein Gewölbe nachzuahmen scheint, ihre Verbindung auf wohlgefällige Weise darlegen können, bezeugt der originelle Entwurf des schönen Dachwerkes für die Kirche von Moabit bei Berlin, welchen Schinkel in seinen architekton. Entwürfen Nr. 14 mittheilt. Freilich können ähnliche Constructionen ins Gekünstelte ausarten, wie z. B. die Halle der Christkirche in Oxford, oder die Decken der Kirchen San Fermo e Rustico in Verona, Santa Annunziata all' Arena zu Padua u. a. m. zeigen.

Böhm, Johann Daniel, nächst Karl Friedr. Voigt in München der bedeutendste Bildschneider und Medailleur des heutigen Deutschlands, ist 1794 zu Wallendorf in Ungarn geboren, hatte sich anfangs dem Kaufmannsstande gewidmet, begann aber 1814 fleissig zu zeichnen, zu modelliren, und nach einem kurzen und ungenügenden Unterricht bei Cervara auch erhaben und vertieft in Stein, in Holz, in Kehlheimer Marmor und in Halbedelsteine zu schneiden. 1821 — 22 war Böhm in Italien, besuchte Florenz und Rom, und ward von Canova und Thorwaldsen aufs Erfreulichste aufgemuntert. Sein erstes Werk, womit er die Aufmerksamkeit der Kunstwelt erregte, war ein Faun aus dem Bacchuszuge (für den Fürsten von Metternich). Ferner gehören zu seinen ausgezeichneten Arbeiten in der Bildnerei: ein löwenbändigender Amor und

ein Adlerkopf (für Hofrath Hebenstreit), eine antike Tänzerin (für den Grafen Lamberg, Böhms besonderen Gönner), ein grosser Römerkopf (für H. Neuling), ein Tafelaufsatz als Modell eines grossen öffentlichen Brunnens in Perugia (ein treffliches, zugleich eins der herrlichsten Kunstdenkmäler des Mittelalters veranschaulichendes Werk), mehre Standbilder vorzüglicher Fürsten des Erzhauses Oesterreich (im Auftrage des Erzherzogs Johann für die Kapelle des Brandhofes bei Mariazell gearbeitet). Höchst meisterlich sind auch Böhms Bildnisse und Basreliefs. Besonders werden gerühmt das Bildniss des Grafen v. Hohenwart (Erzbischofs v. Wien) in karrarischem Marmor und andre, welche der Künstler bei seiner wiederholten Anwesenheit in Rom lieferte, z. B. das Bildniss des Grafen Lützow, des Kardinals Consalvi und der schönen Albanerin Vittoria. Zu Rom kopirte B. auch die Gypsabgüsse der Elginschen Marmors, eine Gruppe des siegenden Centaur von den Parthenonmetopen, und kopirte und ergänzte vierzehn der schönsten Tafeln aus dem panathenäischen Festzuge. Nachdem sich Böhm der Stempelschneidekunst und der Bildgraberei vorzugsweis zugewandt, waren seine ersten rühmlichen Arbeiten hierin der ausdrucksvolle Kopf des Wiener Hofschauspielers Koch und die Preismedaille mit dem treuen Abbild des Pflanzenforschers Jacquin. Nicht minder vortrefflich ist die Medaille für die Agriculturgesellschaft, sowie die Preismedaille zur Förderung der Obstbaumzucht in Steiermark. Eine kleine Medaille mit sehr gelungnem Porträt des Kaisers Franz verdient schon wegen der schönen Siegesgöttin auf der Rückseite unsre Beachtung. Von äusserst geschmackvoller Schönheit sind die Bildnisse der Denkmünzen auf Lablache, auf die Catalani und den Historienmaler David; meisterhaft ist auch die Denkmünze auf den Feldmarschall Schwarzenberg. Um 1842 schnitt Böhm die Medaille zur 50jährigen Jubelfeier der Verleihung des militärischen Maria-Theresienordens-Grosskreuzes an den Erzherzog Karl Ludwig; sie zeigt das Brustbild des Jubelhelden in österr. Feldmarschallstracht, mit dem Orden des goldnen Vliesses und dem Grosskreuze des Theresienordens geschmückt, sowie die Insignien des letztern Ordens zwischen zwei Eichenzweigen. Endlich kennt man mehre höchst gelungene Intaglio's von Böhm, welche dessen Trefflichkeit und Sicherheit in diesem Fach aufs Zweifelloseste darthun. Seine erste Kamee stellt einen belorbeerten Heros dar, ein Werk von ächt antikem Geist und bewundernswerther Feinheit der Ausführung. Eine andre Kamee zeigt Thorwaldsens Bild in treuer Wahrheit. Ausgezeichnet ist auch die Flucht der Helena, welches Werk er für den Baron von Speck auf Lützschena bei Leipzig schnitt. — Böhm ist seit Jahren Direktor der k. k. Münzmedaillen-Graveurakademie. Jedes seiner Werke steht in eigenthümlich treufleissiger Vollendung da, in jener zarten und kraftvollen Bestimmtheit, welche die Künstler nur dann erreichen, wenn die Masse selber Geist wird. So athmen denn seine Bildungen auch warmes Leben. Und diese bildnerische Meisterschaft erreichte er einzig durch eigene Kraft, denn er musste in so schwieriger Kunst sich selbst leiten und belehren, musste bei den verschiedensten Arbeiten sich alles mühsam erstreben und so sich selber die Bahn brechen. Nur sein Genius war sein Meister. Sein Wirken an der Wiener Graveurakademie ist ein für die Medaillen**kunst** positiv förderliches. Ritter von Eytelberg legt im Kunstblatt 1844 (am Schluss seines scharfen, gediegnen Aufsatzes über den Einfluss der Technik auf den Kunstwerth der Medaille) folgendes Zeugniss von Böhm ab: „Es spricht sich nicht nur in seinen Werken ein redliches, tiefempfundnes Streben aus, **der Medaille einen höhern Kunstwerth zu erzielen**, — und seine Medaillen zeigen auch, bis zu welchem Grad es ein Mann gebracht hat, der, in spätern Jahren zur Kunst gekommen, von wahrhafter Liebe zur Kunst beseelt ist, — sondern **durch sein verstandenes Festhalten an der alten Technik, durch seine vorzügliche, das ganze Kunstgebiet umfassende Sammlung**, die mit besondrer Absicht auf Kunstgeschichte und Kunstbildung angelegt ist, **sowie durch seine ausgezeichnete** (leider zu wenig benutzte und gewürdigte) **Gabe als Lehrer ist er vor allen Andern berufen, ein neues Geschlecht tüchtiger Kunstjünger zu erziehn.**“

Böhmen. — Die Uranfänge des Bauwesens in Böhmen entwickelten sich unstreitig ohne fremden Einfluss aus dem Bedürfniss der Bewohner und nach der Eigenthümlichkeit des Landes. Die sprüchwörtlich gewordnen „böhmischen Wälder“ boten zunächst das Material zur Herstellung der Wohnungen und auch für andre bauliche Zwecke; grössere Bauten konnten natürlich nur durch das Zusammenwirken Vieler zu Stande kommen, und zwar entweder zum Behufe der Gottesverehrung, oder zum gemeinsamen Schutz gegen feindliche Angriffe, oder auch blos in Folge der Verpflichtungen der Unterthanen gegen die Landesfürsten. Die uralten, nach cyklopischer Art ohne Bindemittel aus grossen Steinen hergestellten Mauern der Ruinen von **Hradist** und **Hassenstein**, und zuverlässiger noch die in dem altböhmischen

Gedichte „Libussa's Gericht" gegebene Nachricht von einer steinernen Brücke im 7. Jahrh. liefern den Beweis, dass auch der Steinbau und die Gewölbconstruktion den ältesten Böhmen nicht unbekannt war. Abgesehn von den heidnischen Tempelchen, die aus Holz (mit vielem Schnitzwerk verziert) gewesen sein sollen, können die Burgen mit ihren Umwallungen und sonstigen Befestigungswerken, und die Brücken, als die ältesten bedeutendern, gleichsam öffentlichen Gebäude bezeichnet werden. Zu Ende des 9. Jahrh., als das Christenthum im Lande grössern Eingang gefunden, mögen deutsche Priester die damalige Bauweise ihres Vaterlands wenigstens auf die gottesdienstlichen Gebäude in Böhmen eingeführt haben. Aus dieser Zeit ist aber nachweislich kein Baudenkmal auf uns gekommen. Diejenigen noch erhaltenen Gebäude, welche man für die ältesten im Lande hält, sind Kapellen von geringen, meist allenthalben ziemlich gleichen Dimensionen, im Grundriss kreisrund, mit einem nischenartigen Chor gegen Osten. Die darauf gesetzte sphärische Kuppel trägt eine mit Säulchen gezierte Laterne, und diese ist es hauptsächlich, welche durch Form und Construktion einen Anhaltpunkt zur beiläufigen Bestimmung der Erbauungszeit gibt. Da die noch zahlreich heidnischen Bewohner die ersten christlichen Kirchen aus Holz öfter angezündet hatten, so mag es nun mit Vorbedacht geschehen sein, dass man damals so kleine Kirchen (wie z. B. die auf dem Wissehrad noch bestehende Martinskapelle) ganz aus unverbrennlichem Material herstellte, während später viel grössere meist aus Holz erbaut vorkommen, und in jenen Zeiten selbst noch hölzerne Befestigungswerke ausgeführt wurden. Zu Anfang des 10. Jahrh. erhoben sich in Böhmen bereits bedeutendere Kirchen als gedachte Kapellen. Was den Bau betrifft, so scheinen die Priester dabei nicht mehr selbst Hand angelegt zu haben, denn theils waren sie, meist als Knönche (kanonische oder Stiftsmönche), schon zu vornehm, und ihrer, z. B. bei St. Georg am Prager Schlosse, zu wenige dazu, theils erzählt die Geschichte, dass Herzog Wenzel der Heilige viele Kirchen im Lande erbauen und wiederherstellen liess, was voraussetzt, dass dies nicht Klosterkirchen, welche wohl namentlich aufgeführt worden wären, gewesen sein können. Wohl aber mögen die Geistlichen beim Baue der Kirchen aus Stein, deren es anfangs nur wenige gab, noch als Baumeister gedient haben. Die Grundanlagen der St. Georgskirche zu Prag und von Cosmas und Damian zu Altbunzlau mit den Krypten gehören dem 10. Jahrh. an. Trotz den vielen baulichen Veränderungen seit jener Zeit kann doch sicher behauptet werden, dass das breitere Mittelschiff der Georgskirche ursprünglich mit einer Holzdecke versehen war und erst später, wahrscheinlich nach dem grossen Brande von 1142, eingewölbt ward. Der kreisrunde hohe Chor, die vollen Gewölbe der Krypta, die Würfelkapitäle auf den Säulen, und der Mangel der Eckblätter an den Basen derselben sind unter andern die charakteristischen Merkmale des ursprünglichen Baues. Auch der Nonnenchor ist nicht im ersten Plane beabsichtigt gewesen. — Die rohere Basilikenform mit ihren deutschen Eigenthümlichkeiten verschwindet im 11. Jahrh. ganz; dafür erscheinen, vielleicht in Folge der Verbindungen Böhmens mit Italien, kurze dicke Säulen, welche auf Rundbögen die Hauptmauern des Mittelschiffs tragen. (St. Adalbert, St. Michael in Prag.) Die Kirchen aus dem 11. und 12. Jahrh. lassen durchweg ein höheres Mittelschiff und zwei niedrigere zur Seite erkennen. Es scheint, dass der sogen. Rundbogenstyl in seiner schönern Entfaltung nur wenig Eingang in Böhmen gefunden habe. Seine ernsten, derben, aber correkten Formen sind an dem untern Stockwerke der Doppelkapelle zu Eger wahrzunehmen. Das obere Stockwerk zeigt das entwickelte, zartere romanische Element zugleich schon mit dem Spitzbogen, und das Ganze liefert, auch ohne Rücksicht auf andre Baureste, den Beweis, dass die Uebergangsperiode hier zu Lande nur eine sehr kurze gewesen. — Wegen Mangelhaftigkeit der geschichtlichen Daten aus dieser Periode, und noch mehr vielleicht wegen Unzuverlässigkeit derselben ergeben sich in Gegeneinanderhaltung mit den Bauten zuweilen unerklärliche Widersprüche. Wenn man annehmen könnte, dass die Form der Pfeiler der fünfschiffigen Wissehrader St. Peter- und Paulkirche noch der ursprünglichen Anlage vom Jahr 1070 angehöre, wozu aus geschichtlichen Dokumenten aller Grund vorhanden ist, oder wenn man das prächtige Renoviren von 1129 so verstehen wollte, als seien auch die Pfeiler neu hergestellt worden, so fände sich hier ein Beispiel einer unglaublich früh vollkommen ausgebildeten deutschen Profilirung. Die Formen an den später in Böhmen ausgeführten Bauten, sowie die bisherige Kenntniss der allgemeinen Geschichte der Baukunst scheinen jedoch diese Annahmen nicht unbedingt zu gestatten. Nicht viel besser stimmt die Angabe der Grundsteinlegung der St. Bartholomäikirche zu Neukolin im J. 1310 mit den Formen zusammen, denn die Anordnung der Pfeiler mit Ecksäulchen, die Gurtwölbungen, die dünnen vor der Mitte der Pfeiler und Gurte wie angeklebten Säulchen, der achteckige Thurm etc. deuten auf eine frühere

Zeit zurück. Das Räthsel löst sich nicht einmal gänzlich durch die Annahme, dass die Kirchen der frühern Jahrhunderte in Böhmen von fremden Meistern aus verschiednen Ländern gebaut worden seien. Welchen Einfluss übrigens die vielen, Handels halber in Böhmen anwesenden Fremden, und vielleicht die Anregungen bei Gelegenheit der Kreuzzüge und Pilgerfahrten auf die bürgerliche Baukunst in Böhmen übten, lässt sich heute nicht mehr ermitteln. Ebenso wenig kann gesagt werden, ob die italienische Bauweise, nach welcher man sich beim Häuserbau zu richten begann, durch Italiener oder durch einheimische Bauleute in Ausführung kam. Das Letztere ist das Wahrscheinlichere, denn es mussten die gewöhnlichen hölzernen Wohnhäuser allmälig überbaut, und nach den häufigen Belagrungen der Städte dauerhafter aus Stein wieder hergestellt werden, wozu man kaum Fremde berufen mochte. Leichter und zuverlässiger liesse sich die Spur verfolgen, von woher die Mönche der im 12. Jahrh. häufig im Lande eingeführten Klöster ihren Geschmack und ihre Ideen mitbrachten. Von den Bauten dieser Zeit sind aber nur sehr geringe, zweifelhafte und zerstreute Reste übrig. Das Münzwesen des 12. Jahrh. gibt uns im Allgemeinen den Beleg, dass die plastische Kunst in Böhmen einen überraschend schnellen Aufschwung genommen. Die Befriedigung der dringerndern materiellen Bedürfnisse im Bauwesen scheint aber doch in der Hauptsache im 12. Jahrh. das Uebergewicht gehabt zu haben. (Burgen; Klosteransiedlungen; erste steinerne Prager Brücke.) — Mit dem 13. Jahrh. tritt die Kirchenbaukunst in so mannigfacher Gestalt auf, dass man nichts weniger glauben kann, als dass die Baumeister damals in Böhmen unter sich in Verbindung gestanden hätten. Nur drei Dinge sind es, die man häufiger antrifft: die Anordnung von nur einem Kirchenschiff, das Aneinanderstossen mehrer Säulchen und die Construirung der Grundrisse aus Quadraten. Als besonders charakteristische Beispiele aus dieser Zeit können die noch ganz wohl erhaltene, äusserst interessante St. Agneskirche (1233) und St. Anna (früher St. Laurenz) zu Prag, dann die merkwürdige Burgkapelle zu Klingenberg angeführt werden. Bei St. Agnes sieht man, wie die Gurte sich zu Gewölbrippen zu verengen beginnen, und man bemerkt bei einer vollkommen ausgebildeten geschmackvollen Technik den aus sechziggradigen Segmenten gebildeten Spitzbogen. Das Hauptgewölbe der St. Annakirche ist jedoch kaum über die volle Tonne erhoben und blos von Spitzbogengewölben durchdrungen. Schon im Beginn dieses Jahrh. kann die Ausübung der Architektur sich nicht mehr in Priesterhänden befunden haben; vielmehr leiteten eingewanderte oder aus dem Auslande berufene Baumeister die Bauten und zierten sie mit kunstvoller Arbeit, mit Glasmalerei etc. Die verschiednen Denkmäler geben keinen regelmässigen Fortschritt an. Erst mit Ende des 13. Jahrhunderts scheint die Kirchenbaukunst in Böhmen allmälig heimisch geworden zu sein, und in ernster Weise ihrer eigenthümlichen Entwicklung entgegen zu gehen. Die Hauptformen des Grundrisses sind gleichmässiger, die Kirchen bestehen aus einem schmälern Presbyterium mit einem Schiffe, das entweder ein oder auch zwei Quadrate enthält. Die Hauptgewölbstonne ist entweder nur unmerklich höher als nach dem Kreise gebildet, oder sie erhebt sich zum sechziggradigen Segment-Spitzbogen (Allerheiligenkapelle, St. Apollinar). Auch der Versuch complicirter Gewölbsrippung ist bemerkenswerth, da er sich noch stets auf die sphärische Form legt (St. Wenzel, St. Clemens am Poric in Prag). Von der Theilung der Kirche in drei Schiffe mit dem angedeuteten Grundrisse gibt St. Stephan in Prag ein gutes Beispiel. Bis in dieses Jahrh. wurden die Wölbungen aus Bruchstein hergestellt, später meist aus Ziegeln. Die äussern Strebepfeiler an den Kirchen sind noch nicht immer angebracht. — Bald nachdem König Johann den französischen Baumeister Matthias von Arras wegen Erbauung des St. Veit-Domes zu Ende der ersten Hälfte des 14. Jahrh. nach Prag berufen hatte, begann der Bau dieser in der Anlage und Ausführung grossartigen gothischen Kathedrale (1344). Es ist unbezweifelt, dass mit dem fremden Baumeister und seinem aus Bologna berufenen Nachfolger Peter Arler (dem Sohn eines deutschen Meisters, Heinrich Arlers von Schwäbisch-Gmünd) auch viele ausländische Werkleute ins Land gezogen kamen und von überall her ihre Kunstweisen mitbrachten. Kaiser Karls IV. frommer Sinn und seine Baulust liessen gleichzeitig mit dem Dombau noch andre Kirchen und grosse Bauwerke (den gewaltigen Karlstein) entstehen. Es kam mit Einemmal ein Reichthum neuer Formen, Combinationen und Dekorationen in Aufnahme, wie sie der ruhig begonnene Entwicklungsgang der Baukunst in Böhmen noch nicht gebracht hätte. Solchergestalt mussten sich auch verschiedene Nuançen des Styles bemerkbar machen. Das in die Höhe strebende germanische Princip that sich aber allenthalben hervor. Die vielen fremden Künstler schufen in Prag Werke, denen die einheimischen nacheifern konnten, was auch mit vielem Glücke in den neuen Richtungen geschah. — Der St. Veits-

dom hat ein hohes durch Strebebögen gestütztes Mittelschiff und jederseits zwei niedrigere, um den hohen Chor herumlaufende Seitenschiffe, wovon das äussere in Kapellen getheilt ist. Nebst diesem in Böhmen bis dahin nicht gekannten Kirchengrundriss finden sich noch zwei andre nicht minder neue und merkwürdige, nämlich bei der Emauskirche (1348) und bei der Karlshofer Kirche (1351). Die erste hat drei Ostchöre und ganz gleich hohe Schiffe, wodurch der Spitzbogen des breiten Mittelschiffs eine sehr gedrückte Form erhielt. Das gewöhnlich angeordnete Presbyterium der Karlshofer Kirche hat die Breite der Seite jenes anstossenden grossen Achtecks, dessen Umfang den Kirchenraum begrenzt und das eine von spitzbogigen Kappen durchbrochene, mit Rippen gezierte Kuppel trägt. Die im J. 1347 begonnene Maria-Schneekirche ist wegen ihrer aussergewöhnlichen Höhe bemerkenswerth, sonst aber im Grundriss wie die einschiffigen Kirchen des 13. Jahrh. angeordnet. Hieraus wird man ersehn, wie vielerlei Ideen sich damals im Kirchenbauwesen kreuzten und wie vielseitig die Bestrebungen durch die Einbringung fremder Kunstweisen geworden waren. Unter den Grundrissformen, mitunter auch für nicht eigentlich kirchliche Bauwerke, erscheint die Anlage eines Quadrats mit einer Säule in der Mitte oder von mehren Quadraten mit einer Säulenreihe, dieser Zeit eigenthümlich. (Kirche zu Slupp: 1360, Alt-Neuschule, Sakristeien von St. Jakob, St. Thomas etc. in Prag.) Sowie einerseits die Frömmigkeit und Kunstliebe Karls IV., der reiche Bergsegen und die dadurch gefüllte Schatulle des Kaisers auf die Herstellung prächtiger und grossartiger Bauwerke einen mächtigen Einfluss übten, ebenso trugen der allgemeine Wohlstand und der blühende Handel in diesem Jahrh. zur Verbesserung und Verschönerung der bürgerlichen und Privatbauten bei. Der Prager Stadtrath drang 1331 mit verschärftem Ernst darauf, dass die noch häufig bestehenden hölzernen Laubengänge an den Bürgerhäusern durch steinerne Substruktionen ersetzt werden sollten. Man regulirte die Strassen und Plätze und pflasterte sie. Herzöge und andere hohe Adelige hatten glänzende Paläste zu Prag erbaut. Die Neustadt ward nach einem wohl überdachten, erstaunlich grossartigen Plane (1348) angelegt. Ueberhaupt war die bauliche und Kunstregsamkeit des 14. Jahrh. so bedeutend, dass sie von keiner spätern Zeit übertroffen worden ist. Bald darauf störten politische und religiöse Spaltungen das Glück der Böhmen. Während der furchtbaren Stürme der hussitischen Unruhen wurden zahllose Denkmäler der Kunst, welche vorzüglich in den Kirchen, Klöstern und Burgen aufgehäuft waren, zum Theil sammt diesen vernichtet. Es brauchte lange, bis sich das Land wieder erholte. Die bauliche Thätigkeit beschränkte sich begreiflicher Weise anfangs blos auf Wiederinstandsetzung der verwüsteten und verbrannten Gebäude. Als sich der materielle Wohlstand der Gemeinden Böhmens in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. wieder gehoben, geschah auf ihre Veranlassung und Unkosten wieder Vieles für die Kunst. Der Altstädter Brückenthurm (1451) und der Pulverthurm (1475) in Prag liefern den Beweis dafür und zeigen zugleich den reichen Styl, in welchem man arbeitete. Auch neue Gotteshäuser wurden erbaut, worunter vornehmlich die Kuttenberger Barbarakirche wegen ihrer Grösse und herrlichen Ausführung im deutschen Style genannt werden muss. Der Meister Matthias, wegen seiner Geschicktheit im Zeichnen Reisseck genannt, ursprünglich Schulrektor am Teyn in Prag (daher er *Magister Matthias* heisst), hat den Plan zu diesem schönen Werke gemacht und den Bau bis zu seinem Tode 1505 geleitet. Fünf Schiffe, davon die äussern viel niedriger gehalten sind und den hohen Chor umgeben, bilden den Grundriss dieser mit der Kathedrale von St. Veit an Grösse und Schönheit wetteifernden und ihr auch ähnlichen Kirche. Die Teynkirche in Prag, der Anlage nach dem 14. Jahrh. noch angehörig und aus den Mitteln vieler Wohlthäter sehr langsam gebaut, erhielt erst in der Zeit König Georgs (um 1459) ihre Vollendung und die heutige Form. Der Grundriss mit drei Ostchören ist eigentlich derselbe wie bei der Emauskirche, nur sind die Schiffe nicht gleich hoch, wie dort. Beachtenswerth ist das rundbogig-deutsche Seitenportal. — In diesem Zeitraume des kräftigen Wiederaufblühens deutscher Baukunst in Böhmen hatte man, um Grosses und Schönes zu schaffen, keine Fremden mehr nöthig. Auch der König nahm zum Aufbau seines Schlosses am Hradschin einen böhmischen Baumeister, Namens Beness von Laun (Wladislaw'scher Saal). Die Kunst der Architektur, anfänglich in der Hand der Geistlichen und Mönche, später wohl meist von Fremden in Böhmen ausgeübt, hatte allmälig im Lande feste Wurzeln getrieben und zu Ende des 15. Jahrh. ihren Glanzpunkt erreicht. Die politischen Wirren beim Beginne des 16. Jahrh. und der Geist der Reformation griffen nun aber in die Interessen aller Stände des böhmischen Königreichs zu mächtig ein, als dass die Baukunst Gelegenheit und Mittel zu ihrer Weiterentwicklung hätte finden können. Später war durch König Ferdinand I., des-

sen Hof von Italienern wimmelte, und vollends durch die Jesuiten der italienische Baustyl nach Böhmen verpflanzt worden, wo er bald jede andre Bauart verdrängte. Ein frühes und zugleich schönes Beispiel im Renaissancestyl ist das 1534 von Farabosco gebaute sogen. Belvedere im königl. Schlossgarten zu Prag. Gegen Ende des 16. Jahrh. waren die Jesuiten schon beschäftigt, jene kolossale Gebäudegruppe zu bauen, welche das Clementinum und mehre Kirchen in sich fasst. Es herrschten noch jene strengeren Formen, welche die Stylperiode der wiedererweckten Antike in ihren ersten Stadien charakterisiren. Zum Bau der kaiserlichen Burg kam Scamozzi (1614) nach Prag, und ebenso waren es wieder Fremde, welche die andern bedeutenden Bauten im Lande führten. (Waldsteiner Palast und Loggia 1630. Czernin'scher Palast 1677.) — Zum Drittenmal war in Böhmen die eigne Entwicklung und Ausbildung in der Baukunst durch äussern Einfluss unterbrochen worden. Man ging von nun an mit dem grossen Strome der Zeit, welcher den italienischen Styl leider über ganz Europa verbreitete. Von der inzwischen verschwundenen altdeutschen Bauart blieben nur noch einzelne Spuren sichtbar, wie die äussern Strebepfeiler, die gestreckten Fensterformen und die Fensterzierden durch Theilung an den sonst ganz im italienischen Styl gebauten Kirchen (St. Rochus 1586, und Salvator am Paulaner Kloster in Prag, 1610.) — Erst als die Wunden des mit unbeschreiblicher Grausamkeit und Zerstörungswuth geführten dreissigjährigen Kriegs zu verharschen anfingen, erwachte allmälig der allgemeine Bausinn in Böhmen wieder. Nur die Jesuiten hatten, seit der Katholicismus wieder mit Feuer und Schwert dem Land aufgedrungen worden, inzwischen ihre Bauten fortgesetzt. Bis zum Ende des 16. Jahrh. hatte in Böhmen die Kreuzform bei Kirchen wenig Eingang gefunden; seit der 2. Hälfte des 17. Jahrh. erhoben sich über den Kreuzdurchschnitten mitunter schon hoch emporsteigende Kuppeln (Prager Kreuzherrenkirche 1679). — Die zahlreichen zu Prag und im Lande anwesenden italienischen Baumeister, und mehre sehr talentvolle Eingeborne, welche sich meist in Italien gebildet hatten, fanden von der 2. Hälfte des 17. Jahrh. an ein ganzes Säculum hindurch bei den häufigen grossen Bauten in dieser Zeit eine fortdauernde Beschäftigung. Die bekanntesten und beschäftigtsten Architekten dieser Zeit waren die beiden Luragho, Carloni, Orsini, Scotti, Palliardi etc., und von den Inländern Kanka, Christoph und Kilian Dinzenhofer. Viele Kirchen und Paläste in Prag wurden von Grund aus gebaut und wenigstens ebensoviele einem Ueberbau unterworfen. An grossartiger Anlage und prächtiger Ausführung übertrifft Dinzenhofers St. Niklaskirche (auf der Kleinseite Prags) alle andern, sowie unter den Palästen der gräflich Clam'sche (von Fischer v. Erlach dem Vater) und der Nostiz'sche (von Dinzenhofer) ausgezeichnet werden müssen. Die königliche Burg erhielt durch Vollendung des früher Begonnenen, und durch Vereinigung der alten Theile zu einem Ganzen, unter der Kaiserin Maria Theresia ihre jetzige imposante Gestalt. Man kann zugeben, dass die Neubauten dieser Zeit trotz ihren oft widersinnigen Verkröpfungen und sonstigen Eigenheiten doch durch Einheit im Styl und durch grossartige und zierliche Formen gute Wirkung zu machen im Stande sind, aber andrerseits wird das Auge sehr widrig berührt, wenn man den ursprünglich altdeutschen Styl auf eine rücksichtslose Weise mit den italienischen Formen vermählt sieht, wie dies in so vielen Kirchen Böhmens beim Ueberbau geschehen ist. So schnell auch die italienische Bauart in allen ihren Stadien nach Böhmen gelangte, so war es doch ein Glück für dieses Land, dass hier der Auswuchs der italienisirten Antike, nämlich der überladene, barocke französische Styl, jederzeit fremd blieb. Nach dem lebhaften Treiben in der Bauwelt während des ebengedachten Zeitabschnitts trat seit der Mitte des 18. Jahrh. ein fast vollkommener Stillstand in Bezug auf Pracht- und Kirchenbauten ein. Die materiellen Tendenzen der neuern Zeit brauchten nur Zinshäuser und Fabriken. Abgesehn von den in künstlerischer Hinsicht häufig ganz werthlosen Formen, muss jedoch in Bezug auf die grosse Masse der neuern Bauwerke ihre Solidität, Feuersicherheit und eine streng befolgte Bauordnung besonders erwähnt werden. Die öffentlichen, die bessern Privatgebäude und einzelne grosse Bauführungen der letzten Decennien, z. B. jene des Schlosses Kasina (Neuhof bei Czaslau) liefern den Beweis, dass die Baukunst auch in Böhmen schon den italienischen Styl verlassen und eine neue Richtung begonnen habe. Mit der Wiedergeburt eines bessern reinern Geschmacks in Europa regte sich auch hier der Genius der durch die Antike erfrischten Kunst, und verspricht bei dem allgemeinen Eifer und den ernsten Studien eine erfreuliche Entwicklung. (Prof. C. Wiesenfeld's Skizzen zur Geschichte der Baukunst in Böhmen, mitgetheilt in der kleinen Druckschrift „Andenken an die 3. Versamml. der deutschen Architekten und Ingenieure zu Prag im J. 1844.") Durch den Prager Architekt Hausknecht wurde

neuerlich die schöne gothische Kirche zu **Turnau** erbaut, deren Altare Architekt Kranner und deren Altargemälde der Prager Akademiedirektor **Ruben** zur Ausführung übernahm. Architekt **Gutensohn** erhielt 1844 den Auftrag vom Stifte Tepl, eine geräumige Kirche in romanischem Styl für **Marienbad** auszuführen, die ein Achteck bilden, von einer Kuppel überwölbt und mit Skulptur, Malerei und Vergoldung reich verziert werden soll. Zu **Prag** wird an die Wiederherstellung des Ferdinandeischen Lustschlosses und an den Ausbau des St. Veitsdomes gedacht.

Es bleibt nur noch ein Wort über die alte **böhmische Malerschule** übrig, welche zu Karls IV. Zeit 1346—78 blühte. Sie charakterisirt sich durch Weichheit in der Behandlung der Farbe, durch sorgsam ausgeführte seelische Gesichtsbildungen und durch plumpe Formen. Ihre Repräsentanten waren zwei Deutsche, die **Gebrüder Nikolaus** und **Kunzel Wurmser** von Strassburg, und der Prager Meister **Theodorich**. Von ihnen datirt der Bilderschmuck der Schlosskirche auf dem Karlstein, in der Wenzelskapelle des Prager Doms, ein Ecce Homo und eine Madonna in der Teynkirche, Christus mit den Aposteln, die Legende vom heil. Veit etc. in der vom Prager Bürger Reinhard 1380 gestifteten Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar.

Böhmische Dächer sind solche, die mit Dachsteinen auf böhmische Art eingedeckt sind, welche Art hauptsächlich in der Benutzung des Mörtels besteht, der gleich beim Decken zwischen die Steinfugen gebracht wird. Nachdem nämlich der erste Stein auf die Latte gehängt ist, wird gegen eine Seite des zweiten Steins mit der Kelle Mörtel aufgetragen, dieser an den ersten Stein geschoben und leicht gegengeschlagen, worauf der hervordringende Mörtel abgestrichen wird. Bei der folgenden Reihe erhält auch noch ausserdem jeder zu verlegende Stein zwischen sich und dem darunterliegenden eine Mörtellage. Zum Mörtel selbst muss gut gelöschter Kalk und scharfer wohlgesiebter Sand verwandt werden. Da eine solche Eindeckung das Eindringen der Feuchtigkeit länger zurückhält, so hat sie vielen Eingang gefunden. Als Nachtheil ist nur anzuführen, dass bei Reparaturen nicht wie bei andern Dächern das Einbringen eines einzelnen Steines möglich ist, sondern dass stets eine grössere Fläche aufgenommen und wieder eingedeckt werden muss.

Bohn, German, ein von Stuttgart gebürtiger Historienmaler, vollendete 1842 zu Rom ein grosses Gemälde von durchaus selbständiger Erfindung: „Hagar und Ismael.“ Hagar, dem Verzweiflungstode nah, liegt erschöpft am Boden, während ihr der Engel tröstend entgegenschwebt; Ismael liegt ferne von ihr unter einem Baume. Die Schönheit der Landschaft wird zugleich als überraschend gepriesen. 1843 finden wir Bohn in Paris, wo er durch Ausstellung dieses Bildes so rasch zu Ansehn gelangte, dass ihn die Regierung beauftragte, ein grosses Gemälde für den Chor der Kathedrale des heil. Martin zu Tours zu beschaffen. Die Wahl des Motivs blieb dem Künstler überlassen, der nun eine vom Heiligen vollbrachte Todtenerweckung genommen hat. St. Martin kniet im Vordergrunde des Bildes und beugt sich über einen todten Jüngling hin, dessen zurückgeschlagnes Leichentuch einen Theil des nackten Oberleibs sehen lässt, und zu dessen Wiederbelebung der Heilige seine Hände und Blicke im Gebet gen Himmel erhebt. Zu Häupten des Todten brennt eine Kerze, zur Seite steht ein Kessel mit Weihwasser, und im Hintergrunde knieen und stehen Klosterbrüder in betenden und nachdenkenden Stellungen. Schräg von oben fällt ein Lichtstral auf die halb geöffneten Lippen und Augen des Todten, und scheint dem entseelten Leibe das Leben zurückzugeben und somit die Erhörung des Gebets zu verwirklichen. — Bohn's obgedachte Hagar in der Wüste ist von der Prinzessin Clementine von Koburg, geb. Prinzessin von Orleans, angekauft worden. Ein kleineres Bild, Faust's Gretchen am Brunnen, sandte der Künstler in seine Heimath.

Böhrer, Blasius, altdeutscher Baumeister, erbaute 1498 die **Kirche zum heil. Kreuz in Görlitz**.

Bohrer ist ein Attribut des heil. Leodegar.

Bois, Cornelius du, ein Landschafter aus Ruysdaels Schule, dessen Blüte um Mitte des 17. Jahrh. fällt. Das Berliner Museum erwarb neuerdings aus der Reimerschen Sammlung die Ansicht einer gebirgigen Gegend, durch welche sich ein Fluss zieht, in kühler morgendlicher Beleuchtung. Auf Leinw. 1 F. 11 Z. hoch, 2 F. 10 ¼ Z. breit; bezeichnet: *C. D. Bois*. Sowohl die Auffassung als die Färbung und Behandlung verrathen eine glückliche Verwandschaft zu Everdingen und Jakob Ruysdael. — Ein Kupferstecher C. **Du Bois** lebte um Mitte des 18. Jahrh. zu Dresden.

Boissage, dasselbe was Boisserie besagt.

Boisserée, Sulpiz, geb. 1775 zu Köln, zählt mit seinem Bruder **Melchior B.** (geb. um 1780 zu Köln) und mit **Joh. Bapt. Bertram**, ebenfalls einem Kölner, zu den achtenswerthesten deutschen Kunstkennern und Sammlern und hat sich zugleich als äusserst verdienter Gelehrter im Fache der deutschen Kunstgeschichte

Namen erworben. Eine Reise, welche alle drei im Herbst 1803 nach Paris machten, wo sie neun Monate verweilten, gab ihnen den ersten Impuls, die Erforschung und Erhaltung der altdeutschen Kunstdenkmale zu ihrem Beruf zu wählen. Durch die damals vom ersten Consul zu Paris aufgehäuften antiken und neueren Kunstwerke wurde ihr schon vorgebildeter Kunstsinn aufs günstigste entwickelt, dem gleichzeitig die Vorlesungen Friedrich Schlegel's über Filosofie und schöne Literatur, die dieser privatim zu Paris hielt, eine bestimmte Richtung gaben. Durch Letztern besonders auf die im Museum aufgestellten altdeutschen Bilder aufmerksam gemacht, deren ähnliche sie in Köln und anderwärts gesehen zu haben sich erinnerten, bewogen sie Schlegel 1804 mit ihnen nach Köln zurückzukehren, wo sie sich nun mit Ferdinand Wallraf in Verband setzten und die damals von säkularisirten Klöstern und aus Kirchen in Trödlerhand gerathnen altdeutschen Schätze durch Aufkauf retteten und sammelten. Zur Zeit der französischen Revolution war überhaupt eine wahre Bilderstürmerei von Frankreich ausgegangen, die namentlich auch den Niederrhein hart betraf, wo die Kirchen ihres köstlichsten Schmuckes beraubt wurden und die schönsten Bilder meist in rohe Hände fielen. Die Brüder Boisserée bereisten mit Bertram und Schlegel zunächst die Niederlande, dann die Rheingegenden, und entrissen nicht nur so manches treffliche Bild dem Untergange, sondern regten auch durch ihr Beispiel andre Personen zum Sammeln an, wie denn z. B. Herr von Lyversberg damals seine wichtigsten Erwerbungen machte. Im J. 1809 zogen sie nach Heidelberg, wohin sie vom folgenden Jahr an ihre Sammlung von Köln übersiedelten. Nun bereiste Sulpiz Boisserée Sachsen und Böhmen, sein Bruder Melchior aber 1812—13 von neuem die Niederlande, wo sie wieder bedeutsame Erwerbungen machten. Stets auf zweckmässige Vermehrung ihrer Sammlung bedacht, sorgten sie zugleich für gewissenhafte Herstellung und ganz vornehmlich für eine belehrende Aufstellung ihres Zusammengebrachten; in letztrer Beziehung erwarben sich besonders Melchior Boisserée und Bertram grosses Verdienst. Als 1818 der König von Württemberg ihnen ein geräumiges Gebäude zur Unterbringung der Sammlung anheimstellte, schafften sie 1819 den grössern und wichtigern Theil derselben dahin, der nun eine vollständige Aufstellung erfuhr. Jetzt verbanden sich die Sammler mit dem Steinzeichner S t r i x n e r zu München, um die Hauptwerke der Sammlung durch Nachbildungen bekannt zu machen; demzufolge erschien zu München von 1821 ab die „Sammlung alt- nieder- und oberdeutscher Gemälde der Brüder S. und M. Boisserée und J. Bertram" in 38 Liefr., jede zu 3 Blättern, ebendaselbst 1834 eine „Auswahl der von J. N. Strixner lithografirten Sammlung etc." in 8 Lieferungen, jede zu drei in F a r b e n ausgeführten Blättern. Die B o i s s e r é e s c h e G e m ä l d e s a m m l u n g, die sich nur durch rastlosen Eifer unter günstigen Umständen und durch solche Mittel, als die Sammler besassen, binnen so kurzer Zeit bilden konnte, lenkte gar bald die Aufmerksamkeit aller Künstler und Kunstkenner auf sich und ward als eine der bedeutsamsten Sammlungen anerkannt, deren Werth ihre durchgängige Deutschheit ausserordentlich erhöhte. Sie umfasste über 200 Bilder von den bedeutendsten Meistern des 14.—16. Jahrhunderts. Man erfuhr daraus, welche kunstgeschichtlich wichtige Malerschulen Deutschland im Verlaufe des Mittelalters besessen hat und wie die altdeutsche Malerei (im weitesten Sinne mit Einschluss der niederländischen) gleich der italienischen von den Ueberliefrungen der byzantinischen Kunstweise ausging, sich aber eigenthümlich und in Kolorit und malerischer Behandlung mit überwiegenden Vorzügen entwickelte. Durch diese Sammlung wurde man namentlich auf die halbvergessnen niederdeutschen Meister aufmerksam, und sie regte auch zur wahren historischen Würdigung der Gebrüder Hubert und Jan van Eyck an. Geist, Gemüth und Natur spiegelten sich in den Werken jener Meister mit einer Treue, Schönheit und Klarheit, wie man vordem kaum hatte ahnen mögen. In den oberdeutschen Bildern wie in den Gemälden eines Schongauer, Holbein, Dürer, Kranach stellten sich der Charakter und das künstlerische Vermögen der Deutschen in voller Eigenthümlichkeit heraus, wogegen bei den Nachfolgern der letzten grossen altdeutschen Meister mit der Neige des 16. Jahrh. italienischer Einfluss und der Uebergang zur modernen niederländischen Kunstweise sichtbar wurden. Die Boisserée'sche Samml. theilte sich nach den drei Hauptperioden der alten deutschen Malerei in drei Abtheilungen, deren erste ganz aus Bildern der altkölnischen Schule besteht, die durch das ganze 14. Jahrh. glänzte; die zweite enthält die Bilder der Eyck's und der meisten mittelbar oder unmittelbar zu deren Schule gehörenden Meister des 15. Jahrh., die dritte endlich die deutschen Malerwerke von Ende des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrh. und die Werke der Nachfolger der Meister dieses Zeitraums, von wo an die mächtig gehobene italienische Kunst die offenbarste Rückwirkung auf die deutsche macht. Leider verschwand für Stuttgart, das den Sammlern 1822 das Ehrenbürgerrecht ver-

lich, die Aussicht auf das Verbleiben der S. daselbst; sie gelangte 1827 um die Summe von 400,000 Gulden in den Besitz des Königs von Baiern, durch welchen Ankauf sie nun nach Schleissheim versetzt, später der Pinakothek zu München einverleibt ward, wohin auch die Sammler zogen, um ihren entäusserten Schätzen nah zu bleiben. — Ein ausserordentliches Verdienst neben jenem, das er mit seinem Bruder und Bertram theilte, erwarb sich Sulpiz Boisserée durch seine Forschungen über die alte Kirchenbaukunst. Es reifte in ihm die Ueberzeugung, dass der Dom zu Köln der Anlage wie seinen ausgeführten Theilen nach eins der erhabensten Werke der christlichen Tempelbaukunst und dasjenige unter den deutschen Bauwerken des Mittelalters sei, in welchem das germanische System seine reinste und höchste Entwicklung zeige. Die Begeistrung dafür erregte in ihm den Gedanken, dies herrlichste Denkmal deutschen Kunstgeistes vollständig nach den Entwürfen der ersten Dombaumeister bildlich bekannt zu machen. Zu diesem Zweck unternahm er schon 1808 die genauesten Messungen und zeichnete die Entwürfe, die dann durch den Maler Fuchs zu Köln ins Reine gezeichnet wurden. Nun schloss er mit Aretin, dem Begründer der ersten lithografischen Kunstanstalt in München, einen Vertrag zur Lithografirung und Herausgabe des schon in grossem Maasstabe, doch vorerst noch in beschränktem Umfange und auf die einfachste Ausführung in Umrissen angelegten Werks, und rief den Architekturmaler Angelo Quaglio zur Ausführung der perspektivischen Zeichnungen nach Köln. Bereits waren im J. 1810 die meisten Zeichnungen beendigt, aber die Probe, eine davon im blossen Umriss zu lithografiren, befriedigte so wenig, dass er den Vertrag mit Aretin rückgängig machte und sich sofort mit Cotta verband, und zwar zur Ausführung des Domwerks im Stich. Die ersten Platten führten nun Duttenhofer in Stuttgart und Darnstedt in Dresden aus. Der noch mangelnde Theil der Zeichnungen ward 1811—12 durch den Maler Fuchs und durch die mitwirkenden Josef Hoffmann von Köln, Oberbaurath Moller von Darmstadt und Architekt Vierord von Karlsruhe, zur Vollendung gebracht. War schon die Ausführung der Architekturstiche wegen der ausserordentlichen Grösse der Platten mit unglaublichem Zeitaufwand und unsäglicher Schwierigkeit verbunden, so wurde die Publikation noch dadurch erschwert, dass man, um befriedigende Abdrücke zu erhalten, die Plattenabzüge in Paris bewerkstelligen und zugleich auch französische Künstler ins Interesse ziehen musste. Zu diesem Zweck machte B. 1820 die pariser Reise, wodurch die Herausgabe des Domwerks gesichert ward. Letzteres erschien nun von 1822 bis 1831 in 4 Lieferungen unter dem Titel: „Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms zu Köln mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters, nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst und vergleichenden Tafeln ihrer vorzüglichsten Denkmale, von Dr. Sulpiz Boisserée; in Kupfer gestochen von den ersten Künstlern Deutschlands" (auf gr. Weltpapier, Pr. 68 Thlr.); eine zweite Ausgabe, wo das Format auf die Hälfte der ersten Ausg. beschränkt wurde, erschien 1842 in 4 Lief. von je 4 Kupfertafeln in Royalfolio, nebst Text in Quart (die Geschichte und Beschreibung des Gebäudes von S. B. enthaltend); letztre Edition, von der liter.- artist. Anstalt in München publicirt, kostet 28 Thl. oder 48 rh. Guld. und bietet gegen das, was ihr an Pracht abgeht, eine grössere Bequemlichkeit für den Gebrauch dar. Betrachten wir die einzelnen Blätter des Domwerks, so bietet die Titelvignette eine von Schinkel gez. und von Haldenwang gest. Ansicht der Stadt Köln; Blatt II. enthält die äussere Ansicht der Domkirche wie sie ist (nach Angelo Quaglio's Zeichnung gest. von Darnstedt), Bl. III. den Grundriss derselben (gez. von Schauss, gest. von Wolf), Bl. IV. den Längenaufriss derselben, wie sie hätte werden sollen (gez. von Fuchs, gest. von Duttenhofer), Bl. V. Hauptseite und Thürme des Doms, wie sie werden sollten (gez. von Fuchs, gest. von E. Rauch), Bl. VI. Durchschnitt des Chors in der Breite, wie er jetzt ist (nach Fuchs' Zeichn. gest. von Duttenhofer), Bl. VII. Durchschnitt des Chors und der Vorhalle in der Länge wie sie jetzt sind (gez. von Fuchs, gest. von Bernard), Bl. VIII. Grundriss des Chors, des Kreuzschiffs und der Thürme wie sie jetzt sind und wie sie werden sollten (gez. von Boisserée, gest. von E. Rauch), Bl. IX. Kapitäle, Tragsteine, Grabmal des Erbauers und Hauptaltar (nach Hoffmann's Zeichn. gest. von Moisy), Bl. X. Säulen und Kapitäle (gez. von Ang. Quaglio, gest. von Sellier), Bl. XI. gemalte Fenster mit dem Wappen des Erzbisthums (nach Fuchs' Zeichn. gest. von Susemihl, kolorirt), Bl. XII. gemalte Fenster mit dem Kölner Stadtwappen (nach Fuchs von Leissnier gestochen, kolorirt), Bl. XIII. Chorfenster und einzelne Theile von der Aussenseite (nach Fuchs gest. von E. Rauch), Bl. XIV. Thür der Hauptseite (nach Ang. Quaglio gest. von Friedr. Geissler), Bl. XV. Thurmfenster und Widerhalter (gez. von Vierord, gest. von Leissnier), endlich Bl. XVI. Ansicht der Vorhalle, wie letztre werden sollte (nach Moller's Zeichn. gest. von Leissnier). Jedes dieser Blätter ist einzeln käuflich. Seine Forschungen über alte Kirchenbaukunst gedenkt Boisserée

in einem besondern Werke niederzulegen; als Vorarbeit sind zu betrachten seine in 12 Lieferungen von je 6 lithogr. und mit Thon gedruckten Blättern 1830—33 edirten „Denkmale der Baukunst vom 7. bis zum 13. Jahrh. am Niederrhein" (mit deutschem und franz. Text), wovon 1842 eine zweite Ausg. in Fol. begonnen ward. Bemerkenswerth ist auch seine interessante Abhandlung „über den heiligen Gral," welche zu München 1833 in 4. erschien. Im J. 1835 ward S. B. durch König Ludwig zum Generalkonservator der plastischen Denkmale Baierns bestimmt, entsagte aber dieser Stellung im folg. Jahr in Rücksicht auf seine Gesundheit. Schon früher hatte ihn der König zum Oberbaurath ernannt. Das treffendste Bildniss des Dr. Boisserée hat neuerdings Bernhardt zu München gemalt.

Boisserie, Täfelung, nennt man die Holzverkleidungen, die aus Rahmstücken und Füllungen zusammengesetzt und mit Schnitzwerk, Fourniers und eingelegter Arbeit (Tarsia der Italiener) verziert sind.

Bol, Ferdinand, geb. zu Dortrecht um 1610, gest. zu Amsterdam 1681, zählt mit Christoph Pauditz zu den besten Schülern des grossen Rembrandt. Seine Gemälde sind denen des Meisters in vielen Stücken ähnlich; einige kommen dem Rembrandtschen in Kolorit und Helldunkel so nah, dass sie verwechselt werden können. Indess konnte er den lyrischen und zugleich energievollen Ausdruck des Gemüthes, in welchem sein Meister so mächtig ist, nicht wie Aeusserlichkeiten von diesem ablernen. Ihr Höchstes leisteten Bol und Pauditz in der idyllischen und novellistischen Malerei. In dieser Richtung sind ganz ausgezeichnet drei der sechs Bilder, welche Dresden von Bol besitzt; der sogen. Uriasbrief (mit beinahe ganzen Figuren in Lebensgrösse), Joseph, der seinen alten Vater dem Pharao vorstellt (ebenfalls lebensgrosse, fast ganze Figuren), und eine Rast der heil. Familie auf der Flucht nach Aegypten, in ganzen lebensgrossen Figuren. Die einfache naive Darstellung der Begebenheiten macht den Eindruck, den eine legendenartige Erzählung im Volkstone hervorbringt. Dabei hat Bol seinen Bildern einen grünlichen Goldton verliehn, welcher dem Auge so wohlthut. Das Berliner Museum besitzt vier Stücke von ihm, darunter die alte Zigeunerin, welche ein Kind auf dem Rücken trägt und einem vor ihr auf einem Stuhle sitzenden jungen Mädchen aus der hingehaltenen Rechten weissagt (Grund dunkel; auf Leinw. 5 F. 1¾ Z. hoch, 4 F. 6 Z. br.), und das aus der Reimerschen Samml. erworbene Bildniss einer ältlichen Frau in schwarzem Kleide, mit weisser Haube, Halskragen und Manschetten, (Grund bräunlich; auf Leinw. 3 F. hoch, 2 F. 5 Z. breit). Bezeichnet ist letzteres Bild mit *F. Bol fecit* 1632. Es liefert den Beweis, wie sehr er die Achtung verdient, in der er namentlich auch als Porträtist steht. Die grösste Wahrheit und Lebendigkeit der Auffassung verbindet sich hier mit der fleissigsten und meisterlichsten Durchführung in allen Theilen, und einer Feinheit, Klarheit und Wärme des Gesammttons, wie der Schatten und Reflexe, welche dieses Bild aus der frühern Zeit des Bol zu einem seiner vorzüglichsten Porträts machen, so dass es auf eine glänzende Weise den Ehrenplatz behauptet, welcher ihm im Berliner Museum zwischen zwei trefflichen Bildnissen seines Meisters Rembrandt angewiesen worden ist. Prof. Krause in Berlin erwarb 1844 das lebensgrosse Porträt (Kniestück) einer venezianischen Sängerin, ein prächtig erhaltnes Werk F. Bol's, von wunderbarer Schönheit. Auf dem Tische neben der Dame liegt bei einer Flöte und Klarinette ein aufgeschlagnes Notenbuch, worauf *Venezia appresso Alessandro Vincente* 1642 steht. Der schöne warme goldige Ton, die feine letzte Tusche, die wie ein Zauberhauch harmonisch auf dem Werke ruht, zeugt von dem grossen Koloristen und dessen Glück, hier noch keinem restaurirenden Pinsel verfallen zu sein. Das Bild ist dem Berl. Museum angeboten. Ein meisterhaft kolorirtes männliches Bildniss sieht man von F. Bol auch im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt am M. Beim Kaufmann Hertel in Nürnberg fand Dr. Waagen ein vortreffliches Porträt, das (vom Besitzer für Govaert Flinck gehalten) dem F. Bol angehört. — Bol hat auch Radirungen hinterlassen, wovon Bartsch sechzehn schätzbare Blätter im Rembrandtkataloge beschreibt. — In Franz Hanfstängl's Dresdener Galleriewerke findet man nach Bol lithografirt: Josef und dessen Vater vor Pharao, den Traum des Jakob, die Flucht nach Aegypten.

Bol, Hans, ein geschätzter altholländ. Landschafter, der in Aquarell und in Oel malte. Laut Carel van Mander ward er zu Mecheln am 16. Dec. 1534 geboren. Der Kurfürst von der Pfalz zog ihn nach Heidelberg; hier malte Hans seine schönsten Landschaften und Historien, vieles in kleinem Formate, wie denn seine Miniaturen ihn besonders beliebt machten. C. v. Mander rühmt namentlich den Ikarus und Dädalus von ihm. Anmuthige Sachen Hans Bol's enthält das Miniaturenzimmer in der kön. Residenz zu München. Ein mit vielen schönen Figuren staffirtes Miniaturgemälde, Ansicht vom Haag, mit der Jahrzahl 1558, findet sich in der kön. Kupferstich-

sammlung zu Dresden. (Vergl. J. G. A. Frenzel: Ueberblick der Kupferstiche und Handzeichn. Dresden 1838. S. 29.) Man kennt auch einige Kupferblätter von ihm, die von leichter und geistreicher Nadel zeugen. Darunter die 12 Monate (rund; *A. Collaert exc.*); eine Reihe von 12 Landschaften (*H. Bol. inv. J. Sadeler exc.*); die Capitallandschaft mit dem Gänserahmen (*B. Momper exc.*), eins der wenigen ausgemacht ächten Blätter des Meisters. Sein Sohn Franz arbeitete ganz in der väterlichen Weise und vollendete mehres vom Vater unfertig Hinterlassene.

Bologna, die *Bononia*, *Felsina* der Römer, die Vaterstadt des Domenichino, Guido Reni und der Carracci, bietet in der italien. Kunstgeschichte das Bild eines unorganischen Fortgangs. Deutsche und Italiener, Giottisten und Byzantiner, Umbrier und Lombarden wirkten auf entgegengesetzte Weise an derselben Stelle. Kein politischer Gemeinsinn hob das öffentliche Leben, das Talent stand vereinzelt, und so war der Kunst zu Bologna schon in der Wiege der Eklekticismus zum Erbtheil gegeben. Als die Stadt gegen Ende des 14. Jahrh. ihre lebendigste politische Macht entwickelte, war die Architektur schon ihres neuen Princips ungewiss geworden, und wie grossartig auch die Anlage der Petroniuskirche ist, so zeigt sie doch ein mehr äusserliches Auffassen der germanischen Baukunst, mit der sie die geraden Linien der antiken zu verbinden sucht. Aeussere Bekleidung ward als etwas vom Bau Getrenntes betrachtet; die Façade wurde eigentlich nur angeheftet und so geschah es, dass sie entweder unvollendet blieb oder im Sinne spätrer Zeiten und im Widerspruch mit dem Bau selbst ausgeführt ward. Als Eigenthümlichkeit tritt an der germanisch-bolognesischen Architektur häufig hervor, dass die Giebelspitze noch einmal ausschlägt und irgend eine neue Fläche trägt. Zur Kirche S. Petronio, des Schutzheiligen der Stadt, legte Antonio Vincenzo 1390 den Grund, nachdem er vorher acht Kirchen niedergerissen, um Raum für den neuen Bau zu gewinnen, der alle bisherigen an Grösse überbieten sollte. Nach dem Plan war die Länge 608 Fuss und die Breite am Querschiff 436 F., die Kuppel von 110 F. Durchmesser und 250 F. Höhe; er sollte 54 Kapellen und 4 Thürme erhalten. Im J. 1392 waren vier Kapellen fertig und man las bereits Messe darin. Im J. 1514 ward der Bau dem Arduino Arriguzzi übergeben, von dem noch ein Modell der Kirche in derselben gezeigt wird. Mit dem J. 1659 kam der Bau ins Stocken. Nicht ganz bis zum Querschiff vorgerückt, ist er zu 330 F. Länge und 147 F. Breite mit den Kapellen gediehen. Das Mittelschiff ist 49 F. breit und 118 F. hoch; die Seitenschiffe sind 24 F. breit und 70½ F. hoch, die Kapellen 24 F. breit und 48 F. hoch. Die Skulpturen an der Façade, aus den Jahren 1393—94, sind theils vom Venezianer Bonasuto (nämlich die heil. Petronius, Ambrosius, Franziskus, Dominikus und Florian), theils vom Deutschen Hans Ferrabech (St. Paulus), theils von Giovanni di Riguzzo (St. Petrus). Die Plastiken des Haupteinganges datiren vom J. 1425 und wurden von dem ausgezeichneten toskanischen Bildhauer Jacopo della Quercia gearbeitet; die der Seitenthüren rühren von Ercole Seccadenari und Niccolo Tribolo (1523) her. An den Aussenseiten sind Skulpturen vom Mantuaner Albertino Rasconi (1495) und vom Florentiner Franc. di Simone (1480). Im Innern ist der Thürschmuck von Petronio Tadolini. In den Kapellen findet man eine Madonna delia Pace von Hans Ferrabech und Gott Vater mit lobsingenden Engeln von Fr. Francia, in Fresko die Madonna in Trono mit Heiligen von Luca da Perusia und Franc. da Imola; eine Pietà von Amico Aspertini, Glasmalereien von Jakob von Ulm und seinem Schüler Fr. Ambrogio da Soncino; einen St. Hieronymus von Lor. Costa, die schöne Statue des heiligen Anton v. Padua von Sansovino; Wandgemälde in Oel, grau in Grau, mit der Darstellung der Lebensgeschichte St. Antons von Girolamo Trevisano. Im Chor findet man Messbücher mit Miniaturen vom Jahr 1478. Auch ist hier das Einlassthürchen mit Holzschnitzwerk vom Jahr 1477 bemerkenswerth. In der 16. Kapelle ein St. Rochus von Parmeggianino, in der 17. eine Madonna auf dem Thron von Lor. Costa (1492), daselbst auch Glasfenster von der Zeichnung des letztern; in der 19. das Martyrium St. Sebastians von Franc. Ferrarese und die Verkündung von Lor. Costa, Skulpturen an den Bänken von Jacopo di Maestro Agostino von Cremona (1495), Majolikafussboden von 1487. In der 20. Kapelle, wo 1392 das erste Hochamt gehalten ward, findet sich ein Altarbild aus der alten Sieneser Schule (Krönung Mariens mit Predell und vielen Heiligen); die Fresken daselbst, vom Anf. des 15. Jahrh., sind wahrscheinlich von Simon da Bologna. In der *Sala della rev. fabbrica* bewahrt man die Pläne für den Ausbau der Kirche von sechzehn Architekten. — Die Kathedrale S. Pietro mit einer gekünstelten Façade, woran die Skulpturen von Jacopo della Quercia (auch „Jac. della fonte“ gen.) herrühren. In der Kuppel ist Christus mit den 12 Aposteln von Cesar Aretusi grossartig und ausdrucksvoll in Fresko gemalt. Sonst besitzt diese Kirche einen todten Christus, aus Terra-

cotta gebildet, von **Alfonso Lombardi**, und die letzte Arbeit des **Lodovico Carracci**: eine Annunziata in der Hauptaltarkapelle; am Peterstag werden hier die „Arazzi“ von **Raffael Mengs** ausgehängt. — **St. Stefano** ist ein Complex von sieben Kirchen und einem Atrium, nach einer Inschrift an der Aussenseite an der Stelle eines alten Isistempels. Merkwürdig ist hier S. Sepolcro, angeblich das alte Baptisterium, mit antiken Säulen, höchst sonderlicher Architektur, alten Skulpturen etc. Auch San Pietro e Paolo ist von baulicher Eigenthümlichkeit; die Anlage zeigt noch die einfache Basilikenform, nur wechseln in den Schiffsarkaden schon Säulen mit Pfeilern, von denen nur die letztern als Träger des Kreuzgewölbes emporsteigen. In dem „Atrio di Pilato“ (der 5. Kirche) sieht man die Krönung Mariens von **Bagnacavallo** und einen St. Hieronymus von **Fr. Francia**. Die 6. Kirche, *„i Confessi“* genannt, ist unterirdisch und hat alte Marmorbilder der Madonna und Pietà. In S. Trinità (der 7. Kirche) ist ein Reliquienschrein mit Emailmalereien von **Jacobus Rosetus** (1380). — Die alte Kirche der Heiligen **Vitale ed Agricola** hat eine Anbetung des Kindes von **P. Perugino**, in der Kapelle *degli Angioli* eine Madonna von **Fr. Francia** mit Seitenbildern (Geburt Christi und Heimsuchung) von **Giac. Francia** und **Bagnacavallo**. — Die Kirche *S. Martino* vom J. 1217, restaurirt 1819, hat eine Himmelfahrt Mariens von **Pietro Perugino**, das Hauptaltarbild von **Sicciolante di Sermonetta** und die thronende Madonna mit Heiligen und Donatoren von **Amico Aspertini**; das Grabmal der Saliceti ist von Andrea da Fiesole 1403 gearbeitet. — In **San Domenico** bietet die Grabkapelle des heil. Dominikus aus dem 13. Jahrh. durch ihre Reliefs am Grabmal ein hohes Kunstinteresse; die untern und ältesten Reliefs daran (Lebensgeschichte des Heil.) datiren entweder von einem Schüler des **Niccola Pisano** oder von Pisano selbst; in letzterm Falle würden sie nach Gaye's Ansicht (s. Schorns Kunstblatt 1839, Nr. 22) der spätern Thätigkeit des Meisters angehören und zwischen die beiden Kanzeln von Pisa und Siena fallen. Die obern Reliefs sind theils von Alfonso Lombardi, grössern Theils aber von **Niccolo dell' Arca**, einem Schüler des Jac. della Quercia. Von dieser Arbeit als seinem Hauptwerke hat Niccolo den Namen; er arbeitete bis 1460 an der „Arca,“ d. h. am Grabmal des Heiligen. Uebrigens ist von ihm auch der knieende Engel an der Epistelseite des Altars; der andre sehr anmuthvolle auf der Evangelienseite, sowie die Figur St. Petronius auf dem Grabmal, ist eine Jugendarbeit **Buonarroti**'s. In der Kuppel sieht man die Verklärung des Heiligen von **Guido Reni**. Altarbilder finden sich von **Lippo Dalmasio**, **Fr.** und **Giac. Francia**, **Guercino** etc. Die Kapelle des Rosario zeigt Fresken von **Reni** (Mariä Himmelfahrt) und **Lod. Carracci** (Heimsuchung und Christi Geisselung). In S. Domenico finden sich die Grabmäler des Königs Enzio, des Taddeo Pepoli (mit guten Reliefs von **Jacopo Lanfrani**), des Guido Reni und der Elisabetta Sirani. — Die Kirche *S. Giacomo Maggiore* ward 1267 gegründet, 1285 erweitert und 1497 gewölbt. Hier sieht man Altargemälde von **Ercole Procaccini**, **Lod. Caracci** (St. Rochus), **Innoc. da Imola** (Vermählung St. Katharinens) und von der **Lavinia Fontana** (Madonna mit Heiligen). In der heil. Kreuzkapelle hinter dem Hauptaltar hängt ein altes Altarbild in bolognesisch-gothischem Rahmen, mit einem Crucifix, vielen Heiligen, der Verkündung und Krönung Mariens, von **Symone de' Crocifissi** und **Jacobus Pauli** aus dem Ende des 14. Jahrh. In der Capella de' Bentivogli findet man eine thronende Madonna mit Engeln und Heiligen von **Fr. Francia**, an der Epistelseite das Familienbild des Giovanni II. Bentivogli, und genüber die Triumfe des Lebens und des Todes von **Lor. Costa**. — In *Santa Cecilia* (1319 erbaut) befindet sich ein öffentlicher Durchgang mit Fresken von **Fr. Francia** und dessen **Schülern** (Lor. Costa, Giac. Francia, Chiodarolo, Amico Aspertini, Cesare Tamaroccio), wo die Lebensgeschichte Cäciliens dargestellt ist. — *S. Giovanni in monte* (433 durch St. Petron gegründet, 1221 und 1824 restaurirt) enthält Gemälde von **Lor. Costa** und **Guercino** (St. Franziskus), ein Madonnenbild aus dem 9. Jahrh. etc. — *S. Michele in Bosco* (vom J. 1437, nebst dem Olivetanerkloster von 1454) zeigt Freskenüberreste von **Bagnacavallo** (Gott und die Profeten) und im Klosterhofe Reste von Fresken der **Carracci** und ihrer Schule, darunter ein St. Benedikt in der Wüste von **G. Reni**. Diese Malereien behandeln die Geschichte Benedikts und Cäciliens, und entstanden 1604 ff. — *San Niccolò di S. Felice* zeigt einen Gekreuzigten, der für das älteste Gemälde von **Hannibal Carracci** gilt. — *S. Paolo* (erbaut 1611, restaurirt 1819) besitzt ein Paradies von **Lod. Carracci** und ein Fegefeuer von **Guercino**; die Statuen des Paulus und Manigoldus am Hauptaltar sind von **Algardi**. — In *S. Giorgio* Gemälde von **Albani**, **Ant. Crespi**, **Lod.** und **Ann. Carracci**. *S. Isaja*, im J. 1324 erbaut, besitzt ein Marmorkreuz aus einem der ersten christl. Jahrhunderte. — In *S. Lucia* sind Skulpturen von **Pro-**

perzia de' Rossi. — *S. Bartolommeo di porta Ravegnana*, erbaut 1655, hat von Lod. Carracci den S. Carlo am Grabe von Varallo, von Albani die Verkündigung, Geburt und Fluchtgeheiss, von Reni eine kleine Madonne. In *S. Bartolommeo di Reno* findet sich eine von Agostino Carracci in seinem 27. Jahre gemalte Geburt Christi; auch sind dort die zwei Profeten an der Decke der sechsten Kapelle von ihm. — In *S. Clemente* ist das Hauptaltarbild von Camillo Procaccini; eine Tafel von Marco Zoppo wird in der Sakristei gesehn. In *S. Cristina* das Hauptaltarbild von Lod. Carracci. Endlich ist die Kirche der *Madonna di San Luca* zu erwähnen, nicht weil sie das angeblich vom Evangelisten Lukas gemalte Mirakelbild besitzt, sondern der 386,200 röm. Scudi wegen, um welche sie (den Marmor und Kunstschmuck ungerechnet) der Bologneser Architekt Franz Dotti im J. 1731 erbaute. Ein drei Miglien langer bedeckter Portikus führt zur Höhe, worauf die Kirche steht und von wo aus man eine unbeschränkte Aussicht auf die Lombardei hat. – Die Stadt besitzt ferner zwei sehr alte Thürme, den 1109 erbauten *Torre Asinelli*, welcher 327 F. hoch ist und fast 4 F. über die Senkrechte hängt, und den *Torre Garisenda* (erbaut 1110) von 140 F. Höhe und gegen 8 F. Abweichung von der Senkrechten. — Die Certosa vor der Porta di Saragozza ist jetzt Begräbnissplatz und als solcher durch die eigenthümliche Anordnung der Grabstätten in gemauerten Hallen merkwürdig. — In der Palastarchitektur Bologna's erscheint fast durchgehend das System, das Erdgeschoss als offne Säulenhalle, als bedeckte Gallerie für die Fussgänger zu gestalten, wodurch sich, vornehmlich im 15. und beginnenden 16. Jahrh. viel schöne, freie und anziehende Combinationen der architekton. Form ergeben haben. Auch bei andern Anlagen zeigt sich die bolognesische Baukunst der frühern Zeit des modernen Styls in einer anmuthsvollen und edlen Durchbildung. Der *Palazzo pubblico* ward 1290 begonnen und hat an der Façade die vergoldete kolossale Madonnenfigur aus gebranntem Thon, ein Werk des Niccolo dell' Arca vom J. 1478; im Innern die grosse Treppe von Bramante. Der *Palazzo del Podesta*, wo König Enzio, Kaiser Friedrichs II. Sohn, als Gefangener starb, ward 1201 erbaut und bekam 1485 eine Façade von Bartol. Fioravanti. Ein Bauwerk germanisch-toskanischen Styls ist der *Palazzo della Mercanzia* vom J. 1294. Das *Palazzino Viola* (früher *P. di Bentivoglio*) hat Fresken von Jnnoc. da Imola, welche Diana und Endymion, Aktäon, Marsyas, Apollo und Cybele darstellen. Im Palast *Zampieri* findet man Wandgemälde von Lodovico, Agostino und Annibal Carracci, und von Guercino, lauter Darstellungen aus der klassischen Mythe. — Der *Palazzo Ranuzzi* ist baulich bemerkenswerth durch seine Façade von Palladio; die hintere Säulenhalle sowie die Treppe rührt von Giuseppe Ant. Torri her. Der *Palazzo Albergati* ist 1540 durch Baldassare da Siena erbaut. Schöne Architekturen sind die Paläste *Bevilacqua* (angeblich von Bramantino) und *Bentivoglio*. Das *Archiginnasio antico*, früher Universität, jetzt Volksschule, ward 1562 durch Fr. Terribilia erbaut. Die jetzige *Università*, nach Salerno die älteste Hochschule Italiens, hat die Façade von Pellegrini und weist ein Museum von griechischen, hetrurischen, römischen und christlichen Alterthümern auf. — Die *Accademia delle belle arti* heisst auch *Pinacoteca* wegen ihrer reichen Gallerie von Gemälden, meist aus der Bologneser Schule, die aus aufgehobnen Klöstern und Kirchen hieher gerettet wurden. Von alten Bolognesern findet man Vitalis da Bononia mit einer Madonna mit Kind (1320), Symon da Bol. (Krönung Mariens) und Jacobus Pauli (Kr. M. und Kreuzigung); doch fehlen auch alte Ferraresen und Venezianer nicht, wie Ant. und Barth. de Murano (Madonna, im Schooss das schlafende Christkind). Das kunstgeschichtlich bedeutsamste Wèrk sind hier die Seitenflügel eines Altarbildes von Giotto (das Mittelbild mit des Meisters Namen befindet sich in der Brera zu Mailand) aus der Kirche *degli Angioli*; vornehmlich ist das Predell daran sorgfältig ausgeführt. Von spätern Meistern sind repräsentirt: Innocenz da Imola, Fr. Francia, Pietro Perugino, Raffael (Cäcilia, wie sie himmlische Musik hört, mit Paulus und dem Evangelisten Johannes, St. Augustin und der heil. Magdalene); Amico Aspertini, Bagnacavallo, Parmeggianino, Domenichino (Zampieri), Tintoretto, die drei Carracci (Lod., Agost. und Ann.), G. Reni, Cam. Procaccini, Aless. Tiarini etc. Im *Palazzo Fava* finden sich die ersten Freskomalereien von Agost. und Ann. Carracci (Geschichte Jasons in 18 Bildern), von Lod. Carracci (die Aeneide in 12 Bildern, darunter Polyphem und die Harpyen von Annibal ausgeführt sind), von Albani (Fortsetzung der Aeneide in 16 Bildern) etc. Im Palast *Grassi* bewahrt man Cameen von Properzia de' Rossi. Der Palast *Hercolani* enthält Gemälde von Giov. da Rimini, Franco Bolognese (eine thronende Muttergottes vom J. 1312, in einem noch an die byzantinische Malweise erinnerndem, aber schon zur natürlichern germanischen Art über-

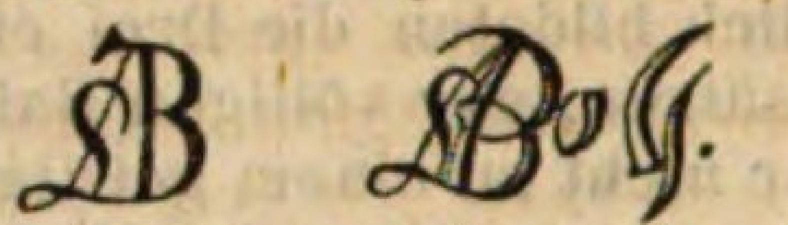
gehendem Styl), Lippo Dalmasio, Fr. Francia, Marco di Faenza, Mariotto Albertinelli, Bagnacavallo (Gott Vater) etc. Der Palast *Zambeccari* weist Bilder auf: von Tizian (Selbstporträt, ein St. Sebastian und Karl V.), Domenichino (Kardinal Medicis), Caravaggio (St. Johannes), Guercino (Sibylle, Elias, Jungfrau mit dem Kind), Lod. und Agost. Carracci (der Traum Jakobs und ein todter Christus), Albani (Vermählung St. Katharinens), Salv. Rosa (Landschaften), Baroccio (Selbstporträt); auch ist daselbst ein Crucifix von Benv. Cellini. Das *Collegio reale della ill. natione Spagnuola* weist Jugendarbeiten von Ann. Carracci und Bagnacavallo auf, darunter das Fresko der Krönung Karls V. Der Palast *Tanara* hat den Judaskuss von Lodovico und das Bad der Diana von Agostino Carracci. — Auf der *Piazza maggiore* steht die „Fontana pubblica“ von Giovanni da Bologna, welcher im J. 1564 den kolossalen Neptun derselben aus 20,012 Pf. Bronce für 70,000 Scudi d'oro geschaffen hat.

Bologna, Giovanni da, lebte von 1524—1608, war aus Douay in Flandern, bildete sich für die Skulptur in Italien aus und kehrte nicht wieder nach den Niederlanden zurück, daher seine ganze Thätigkeit ausschliesslich dem Jenseits der Alpen angehört. Er erscheint als ein talentvoller und werkthätiger, aber nicht sonderlich geistreicher Nachfolger des Michelangelo; hauptsächlich war er zu Florenz und Bologna thätig, und die letztre Stadt, von der er den Namen trägt, scheint die Wiegenstadt seiner Kunstbildung zu sein. Bologna hat nur ein hervorragendes Werk von ihm: den 1564 von ihm gegossnen kolossalen Neptun der *Fontana pubblica*, Florenz dagegen besitzt mehre bedeutende von seinen zahlreichen Werken, z. B. die Reiterstatue Cosmus I. auf der Piazza del Granduca, den Raub der Sabinerin (in der Loggia de' Lanzi) und den fliegenden, von einem Windstrahl getragnen Merkur (im Museum).

Bologneser Malerschule. Zu Anfang des 14. Jahrh. schlossen sich die bolognesischen Maler von der allgemein herrschenden giottischen Richtung aus. Franco Bolognese ging von byzantinischer Anschauungsweise mit Eigenthümlichkeit zur Natur über, ward aber vom Strome der neuen Schule verdrängt und blieb ohne Nachfolger, oder es erschöpften sich diese in ganz kleinen Leistungen, wie Lippus Dalmasii in Madonnen. Von den bedeutenden Schülern Giotto's kam keiner nach Bologna, wohl aber nahmen mehre unbedeutende Talente (wie Jacobus Pauli, der mit grossem Unrecht von Kunsthistorikern und Lokalschriftstellern mit dem sehr bedeutsamen Jacobus Avantii Veronese verwechselt wird, Symon von Bologna, Petrus Johannis u. a. m.) giotteske Formen für ihre geistlosen Compositionen an. Neben diesen nichtssagenden Giottisten traten umbrische und märkische Meister (Francesco da Imola, Luca da Perusia in S. Petronio und Giovanni da Rimini in S. Domenico zu Bologna) mit sanftem byzantinischem Anflug auf, wiederum ohne eigentliche Folge. Endlich trat ein grosses, höchst originales Talent ohne irgend sichtbaren Zusammenhang mit einem frühern Meister auf, Francesco Francia; allein mehr mit Gemüth denn mit Fantasie ausgestattet, hielt er sich in engen Räumen, sowohl der Gegenstände als der Formen, und hatte das Unglück, dass sein bedeutsamster Schüler, Lorenzo Costa, der aus Mantegna's Schule eine völlig entgegengesetzte Kunstweise mitgebracht, diese mit der Francischen zu vereinen ganz umsonst sich abmühte. Belege hiefür sind Costa's Bilder in S. Jacopo maggiore, S. Petronio, und bezüglich der andern Schüler Francia's die Wandmalereien in der Kapelle Sta. Cecilia zu Bologna. Nach dieser Zeit, da sich in Bologna selbst keine Talente entwickelten, die sich mit jenen zu Rom, Venedig, Parma und Mailand hätten messen können, so wurden von diesen Orten Künstler und Kunstwerke bezogen. Bagnacavallo (Bartolomeo Ramenghi) und Innocenzo da Imola, letztrer zuerst unter Francia, beide aber in raffaelischer Schule ausgebildet, der halb römische, halb venetianische Girolamo Trevisano, Beltraffio aus Leonardo da Vinci's und Parmigianino aus Correggio's Schule führten trotz der Vortrefflichkeit jedes Einzelnen von ihnen zu jener Halt- und Richtungslosigkeit der Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die sich bei Prospero Fontana und dessen Tochter Lavinia, bei Sabbatini, Calvart, Cesi u. A. zeigt und die „Schule der Caracci“ zur Folge hatte. Von diesen war es Ludovico Caracci, der zuerst den eklektischen Grundsatz aufstellte, dass, nachdem von verschiednen Meistern und Schulen verschiednes Treffliche (von Raffael in der Zeichnung, von Tizian im Kolorit, von Correggio im Helldunkel, von Spätern in der Technik) geleistet worden, nun die Aufgabe der Künstler darin bestehe, diese Trefflichkeiten sämmtlich sich anzueignen und zusammen in den eignen Werken wirken zu lassen. Seine Schüler und Vettern Agostino und Annibal Caracci waren die Ersten, die (der eine als Goldschmied,

der andre als Schneider) ihre Werkstatt verliessen und zu seinen Aposteln sich aufwarfen. Gemeinschaftlich bildeten die Drei eine Malerakademie zu Bologna, in der sie nach obigen Grundsätzen, der völligen Haltlosigkeit ihrer Zeitgenossen entgegentretend, der Kunst zwar nicht zu einem geistigen und poetischen, aber doch zu einem äusserlichen Aufschwunge, zu einer wissenschaftlichen Grundlage und zu einer wundernswerthen Vollendung in Handhabung des Technischen verhalfen. Die bedeutendsten Meister, die aus der Schule der Caracci hervorgingen, sind: Guido Reni, Franz Albani, Domenichino (Zampieri), Tiarini, Lucio Massari, Cavedone, Lionello Spada, Lorenzo Garbieri (Nipote dei Caracci), Franz und Filippo Brizio u. A. m. Später ging dann unter Lorenz Pasinelli und Carlo Cignani und in der clementinischen Akademie (1708—1739) der letzte Schimmer eigenthümlicher und ernster Kunstbildung unter.

Bolswert, Name eines brüderlichen Stecherpaars, das zu Anf. des 17. Jahrh. blühte und von dem Geburtsorte Bolswert in Friesland den Namen trägt. Boetius A. Bolswert, der ältre Bruder, ward hier um 1580 geboren. Er bildete sich in Holland zum Stecher und erwarb sich unter Bloemaert einen freien und festen Styl. Blos mit dem Grabstichel arbeitend, zeigte er anfangs eine rohe Weise, doch entfernte er sich glücklich davon, als er nach Rubens arbeitete, welchen Blättern er auch Farbe verlieh und vollkommnere Ausführung schenkte. Sein Hauptblatt, worin er wenig unter seinem, ihn sonst freilich überragenden Bruder Schelte steht, ist das Abendmahl nach Rubens, welches seltene Blatt 24 Zoll 2 Linien Höhe und 15 Z. 2 Lin. Breite hat. Ein Kapitalblatt ist ferner die „Erweckung des Lazarus," ebenfalls nach Rubens, 23 Z. 2 L. hoch, 18 Z. 4 Lin. breit. Ein seltnes Blatt von reicher Composition ist Jesus bei Martha und Maria, nach Jan Goemar. Dann ist ein schönes und seltenes Bl. (sehr gross in die Breite) Adam und Eva im Paradies, nach Vinckenbooms. Endlich erwähnen wir die Eremiten (eine Folge von 24 Bl.) nach Abr. Bloemaert, die heil. Weiber in der Wüste (Cyklus von 26 Bl.) nach demselben, vier Landschaften, 1613 gestochen, und eine Reihe von 20 numerirten Landschaften (bez. *Boetius Adams Bolswert fec. et excud.* 1616), sämmtlich nach Bloemaert. Boetius A. Bolswert starb zu Antwerpen in einem Alter von 54 Jahren. — Schelte A. Bolswert (nicht Schelte a B. zu schreiben, da das A. die Abbreviatur von Adams ist, welcher Genitiv hier den Sohn des Adam zu Bolswert andeutet) ward um 1586 geboren und ist ein Hauptkünstler jener tüchtigen Stecherschule, die von Rubens geleitet wurde. Schelte stach unter seinen Kunstgenossen am Zierlichsten und Reinlichsten; seine Stiche haben, neben vieler Zartheit, am meisten Glanz und Kraft. Ersteren suchte er nicht; er bemühte sich vielmehr den Reiz und das Malerische der Radirnadel nachzuahmen, indem er stets mehr das Effektvolle erzielte und so nicht auf das ausging, was man schönen Stich nennt. Rubens, der den Schelte liebgewann, retouchirte nicht selten die Abdrücke der Bolswertschen Platten mit Crayon oder Pinsel, wonach dann Schelte den Stich verbesserte. Besonders ist dies bei dem schönen und durch malerische Wirkung so hervorstechenden Blatte der „heil. Cäcilie nach Rubens" bemerklich. Dieses ausgezeichnete Stück hat in den ersten Abdrücken J. Witdoecks Adresse. Nach Rubens arbeitete er ferner die eherne Schlange (ein schönes und seltenes Bl. von 17 Z. 5 L. Höhe und 22 Z. 6 L. Breite), die Himmelfahrt Mariens, den wunderbaren Fischzug (in 3 Bl.), Pauli Bekehrung, die Zerstörung des Götzendienstes, den Triumf der Kirche mittels des Abendmahls, die Empfängniss Mariens, Anbetung der Könige, Maria das Christkind umarmend, Auferstehung Christi, die Tochter der Herodias mit dem Johanneshaupt, die Heilandsgeburt, die Erziehung der heil. Jungfrau (erste Abdr. mit van Emdens Adresse), die heil. Familie mit dem Vogel, die Aufnahme der heil. Jungfrau (ein schönes, die technische Gewandtheit des Stechers offenbarendes Blatt), eine Landschaft mit dem verlornen Sohn, eine grosse Landschaft mit der Jagd des Meleager, Landschaft mit dem Sturm des Aeneas oder die Ansicht von Cadix, Gegend von Mecheln, zwanzig kleine Landschaften etc. Nach Anton van Dyck stach Schelte den Christus am Kreuz (mit dem Schwamm), die Dornenkrönung und Verspottung, die Kreuzaufrichtung, die sogen. Engelkönigin (*la Reine des Anges*, ein berühmtes Blatt in gr. qu. Fol.), den Christus am Kreuz mit der heil. Katharine und dem heil. Dominik, den trunkenen Silen, und die Bildnisse der Margaretha von Lothringen, des Justus Lipsius, des Sebastian Vranck, des Paul und Wilh. de Vos, des Adrian Brouwer, der Marie Ruten (van Dycks Frau) etc. Uebrigens hat er nach Jordaens (z. B. das Familienconzert und den trinkenden König), nach Seghers (Rückkehr von Aegypten, Petri Verleugnung), nach E. Quellinus (Communion der heil. Rosa) und Andern gestochen. Ausgezeichnet ist Schelte in seinen Historienstichen; nach diesen verdienen seine Landschaftstiche Bewundrung, wo er den Ausdruck der Farbenmassen und die Uebergänge der Farbentöne der Originale

möglichst wiederzugeben wusste. Er starb hochbejahrt zu Antwerpen. Sein Monogramm kennen wir in den zwei Arten: 

Bolsena, ein Flecken am gleichnamigen See nah an der Strasse von Siena nach Rom, liegt an der Stelle der alten hetrurischen Stadt Volsinium und weist noch Reste vom Tempel der etruskischen Gottheit Nortia, etruskische Fragmente an der Domfaçade und in der Umgegend die Ueberbleibsel von einem alten Amphitheater auf.

Boltraffio; s. Beltraffio.

Bolzenthal, S., machte den ersten Versuch zu einer vollständigen Geschichte der neuern Medaillenkunst. Sein Werk erschien 1840 in Berlin unter dem Titel: „Skizzen zur Geschichte der modernen Medaillenarbeit. Mit 30 Kupfertaf.“

Bomos ist der altgriechische Ausdruck für Altar (*Ara*). Die *βωμοί* auf Gräbern führen bei Pausanias den Namen *βωμοειδὴς τάφος*. Zu dieser Klasse gehören die Pompejanischen Grabmonumente, welche aus einem niedrigen Pfeiler mit einem Sims und ionischen Polsterverzierungen bestehn.

Bona Dea, „gute Göttin,“ hiess bei den Römern die Schwester, Gattin oder Tochter des Faunus, und wird daher auch Fauna genannt. Dann erscheint sie noch unter den Namen Fatua und Oma. Sie ward von den alten Römerinnen als keusche und weissagende Göttin verehrt, deren Dienst ein so rein weiblicher war, dass Männer nicht einmal ihren Namen wissen sollten, da auch die Göttin nie einem Gotte sich preisgegeben, nie ihren Namen einem Manne kundgethan hatte. Nur Faunus konnte sie überwinden, indem er sie in eine Schlange verwandelte. Ihr Heiligthum, eine Grotte auf dem Aventin, war von Claudia, einer keuschen Jungfrau, geweiht worden; doch wurde ihr von den Vestalinnen besorgtes Fest, wobei das Opfer dem ganzen röm. Volke galt, nicht hier, sondern im Hause des Konsuls, der grade die Fasces hatte, in einem abgesonderten Zimmer (im *opertum*, in welchem kein Mann anwesend sein durfte und wo sogar die männlichen Bildnisse verhüllt wurden) am 1. Mai gefeiert. Das Festgemach ward mit aller Art Blumen geschmückt, darunter aber nie Myrten sein durften, weil die Göttin, als sie einst heimlich Wein genippt, darob von Faunus mit Myrtenzweigen gegeisselt worden war. Andre finden den Grund, warum die Myrte hier keinen Platz erhielt, in dem wahrscheinlichen Umstande, dass die Myrte die geheiligte Pflanze der Göttin gewesen. Der beim Fest aufgestellte Wein hiess die Milch und das Gefäss dazu Mellarium. Nach dem Opfer wurden bacchantische Tänze aufgeführt. Ein Hauptsymbol der Bona Dea war die Schlange, was auf ihre Bedeutung als Heilgöttin hinweist und mit ihrer Weissagekunst zusammenhängt; es wurden auch in ihrem Tempel Heilkräuter verkauft. Bekannt ist der Muthwille des Clodius, der sich in Frauenkleidung zur gedachten Festfeier in das Haus Cäsars einschlich.

Bona die Heilige, gest. 1207, war Nonne *„Ordinis canonicorum regularium“* zu Pisa, und hatte, wie ihre Legende naiv sagt, in ihren Visionen vielen Umgang mit Christo. Sie hält ein kurzes zweifaches Kreuz in den betend gefalteten Händen.

Bonalino, Johann, italienischen Geblüts, wirkte um 1625 als fürstbischöflicher Baumeister zu Bamberg und wendete den rein neurömischen Styl in seinen Werken an, einen Styl, der, obwohl er dem im 17. Jahrh. in Deutschland herrschenden Wendel Dietterlin'schen Zierstyl in jeder Hinsicht vorzuziehen war, doch uns dadurch unsäglich schadete, dass er manche Zerstörung an ältern Gebäuden verursachte und die Deutschen zu ihrer eignen Schmach verführte, ihren schönen altdeutschen Styl, zumal in der Kirchenbaukunst zu verachten. Bonalino, gleich andern Römlingen von deutschen Pfaffenfürsten berufen, das deutsche Bauwesen verwelschen zu helfen, baute u. a. die Stephanskirche zu Bamberg, deren Grundstein zum Chor am 26. Mai 1628 gelegt ward.

Bonasone, Giulio, blühte als Kupferstecher und Maler von Bologna 1521 — 74, gilt in der Malerei, die er erst spät erlernte, für einen Schüler des Lorenzo Sabbatini, in der Kunst des Grabstichels aber für einen Zögling Marc Antons. Er hat als Stecher das meiste Verdienst. Nach den besten Abdrücken seiner Blätter zu urtheilen, ist sein Grabstichel leicht und gefällig, doch nicht so fest und rein in den Umrissen, als der seines Meisters; man bewundert die schönen Massen, die geschmackvolle Zusammenstellung und die angenehmen Wendungen seiner Figuren, auch die kluge Vertheilung von Licht und Schatten, sowohl auf seinen Gruppen als an einzelnen Figuren; indess ist er oft nachlässig in der Ausführung und unrichtig in der Zeichnung.

Bönecke, Hans, ein altdeutscher Baumeister, welcher 1504 den Thurm der Jakobikirche zu Stettin vollendete.

Bonensack der Name (wahrscheinlich Spitzname) eines baukundigen Mönchs,

der als einer der ersten altdeutschen Meister genannt wird, denn er soll im J. 1208 den Dom zu Magdeburg (der ältere durch Kaiser Otto I. angelegte ging 1207 in Flammen auf) neu begonnen und die Anlage und Anordnung des Ganzen angegeben haben. Der Bau gedieh bekanntlich erst 1363 zur Vollendung. Bonensacks Grabmal befindet sich im Chor des Propstes, wo ihn die Tradition in der knieenden Figur erkennt, die eine Säule auf der Schulter trägt.

Boni, Onofrio, ital. Antiquar und Aesthetiker, geb. um 1750 im Toscanischen, gest. 1820, stand mit den besten Alterthumsforschern und Kunstkennern seiner Zeit in Verbindung, namentlich mit Kardinal Borgia, mit Marini, Lanzi und Agincourt. Letztrer, der dem Boni grosses Urtheil zutraute, schickte ihm von Rom aus die Blätter, woraus er seine Kunstgeschichte des Mittelalters bilden wollte. Boni begann zu diesem Werk einen Text auszuarbeiten, unterliess aber die Fortsetzung, als sein Freund starb. Für Boni's beste Schrift gilt die an Gerhard de Rossi gerichtete *Lettera sopra le antichità di Giannuti*, abgedruckt in den *Mélanges d'Agasse* (Paris 1810). Sein *Elogio di P. G. Batoni* (Rom 1787) enthält ausser Lebensnotizen über diesen Maler sehr viel interessante Bemerkungen zur Geschichte der Kunst in Rom von Benedicts XIV. Zeit bis zum Tode Pius VI. — Ein Mauro Boni schrieb: *Su la pittura di un Gonfalone etc.* (Udine 1797).

Bonifacius, der Heilige, geb. zu Kirton in England im J. 680, hiess eigentlich Winfried. Frühe schon sehnte es diesen Angelsachsen nach dem Kloster, wie es später ihn trieb, Gottes Wort den Friesen zu bringen. Er war dreimal in Rom, ward gleich beim Erstenmale zum päpstl. Legaten in Deutschland ernannt, später aber hingerufen, um sein Glaubensbekenntniss vor dem misstrauischen Papst abzulegen, worauf er Bischof in Deutschland wurde. Hier bekam er, wenn er ihn nicht schon mit der Benedictinerkutte empfing, den sein Leben ausdrückenden Namen Bonifacius (der Guthandelnde). Er schwur Gehorsam dem röm. Stuhle, ward bei der dritten Rückkehr von Rom Vorstand der deutschen Kirche und sass bald hernach auf dem nicht ohne Widerspruch zum Erzbisthum über ganz Deutschland erhobnen Bischofssitz von Mainz. Als die Merowinger den Thron verloren, auf welchen Pipin erhoben wurde, salbte Bonifacius diesen auf Papstes Geheiss zum König der Franken. Baiern, wo Christenthum sich noch bunt mit Heidenthum mischte, reinigte er von letzterm, und er theilte das Land in vier bischöfl. Sprengel. Er stellte das Christenthum in Thüringen her, bekehrte die heidnischen Hessen und verdiente sich als der Erste, welcher ganze Germanenstämme taufte, den Titel: Deutschlands Apostel. Er machte 754 aufs neue eine Reise per pedes Apostolorum zu den Friesen und starb im folg. Jahre den Märtyrertod bei der Burle in Friesland oder bei Doccum (6 Stunden von Leuwaarden, wo er auf offnem Felde hatte Zelte aufschlagen lassen); in Ausübung seines Apostelberufs begriffen, rief er, Bewaffnete auf sich loskommen sehend, seinen Gefährten zu: „Seid getrost, Brüder; zittert vor denen nicht, die den Leib tödten, aber die Seele nicht mögen tödten!“ Seine Attribute sind: 1) das Schwert als Martyrzeichen; 2) das Buch, durch welches ein Schwert gestochen (er hielt den auf ihn eindringenden Friesen das Evangelium vor, wobei ein Schwertstich durch das Buch ging, während ein andrer in seine Brust drang); 3) die Geissel, womit er die Heidenpriester verfolgte; 4) die Axt, womit er eigenhändig die dem Thor geweihte Eiche bei Geismar in Hessen zerstörte; 5) der unter seinem Stabe entspringende Quell, der symbolisch die Verbreitung des Christenthums unter diesem Bischof andeutet. — Seine Gebeine kamen zuerst nach Utrecht, dann nach Mainz, zuletzt nach Fulda, wo er die berühmte Abtei gestiftet hat. Da, wo B. 724 die erste Kirche in Norddeutschland baute, im Thüringer Waldgebirge beim Dorfe Altenberga, etliche Stunden von Gotha, ist ihm 1811 ein Denkmal, aus einem 30 F. hohen Kandelaber bestehend, errichtet worden. Im Aug. 1842 setzte man ihm auch zu Fulda ein Denkmal, eine erzene Kolossalstatue, wozu Werner Henschel zu Kassel das Modell lieferte. Ein stralenderes Denkmal steht zu München: die neue, dem Bonifacius geweihte Basilika; vergl. den folg. Art., wo auch die Freskobilder aus des Heil. Leben, von Heinrich Hess, Beschreibung finden. Im Freskosaal des Städtel'schen Kunstinstituts zu Frankf. a. M., wo man das kolossale Wandgemälde der „Einführung der Künste in Deutschland durch das Christenthum“ von Eduard Veit bewundert, sieht man auf der rechten Seite dieses Fresko's den heil. Bonifaz unter den alten Germanen auftreten; neben ihm eine Gruppe aufmerksam Horchender, bei welchen die nie gekannten Wahrheiten eine auffallende Sinnesänderung bewirken; eine heidnische Priesterin verräth, welche Macht des Bonifacius Wort übt, denn mit drohender Miene und Gebärde gegen ihn flieht sie aus diesem Kreise, da sie ihn weder anhören noch widerlegen kann, aber auf physische Gewalt, ihn zu vernichten, hofft; ein alter Barde dagegen, dessen Erfahrungsleben und grössere Einsicht ihn tiefer in die Lage

der Dinge blicken lassen, erkennt, dass die neue Lehre nicht zu ersticken sei, und fühlt, dass seine Lieder verstummen müssen; an der Bardenharfe bricht eine Saite entzwei, wogegen ein Quell aus dem Erdreich emporsprudelt, — eine höchst poetische Symbolisirung, dass das Heidenthum zerfällt und das Christenthum als ein unerschöflicher Born des Lebens ersteht. Die Figur des Bonifaz erscheint edel und mild, die des Barden als ein Meisterstück in Ausdruck und Haltung.

Bonifaciuskirche zu München. — Zu diesem Bau in Form einer Basilika, womit das ebenfalls byzantinisch gehaltene Gebäude einer höhern geistl. Anstalt in Verbindung steht, wurde der Grundstein am 12. Oct. 1835 gelegt. Die Kirche, von Georg Friedr. Ziebland erbaut, ist merkwürdig durch die schön gearbeiteten 64 (nach andrer Angabe 66) monolithen Säulen aus weissem Tyroler Marmor mit sehr reich verzierten Kapitälen. Sie sind in vier Reihen gestellt und theilen die Basilika in fünf Schiffe. Die Decke und die ganze Dachconstruktion ist sichtbar, doch sehr geschmückt und harmonisch mit den Wänden gehalten, welche mit Fresken auf Goldgrund prangen. Durch das sinnig und geschmackvoll gezierte Gebälk des Dachstuhles sieht man die azurblaue Decke — das Firmament vorstellend und mit goldigflimmernden Sternen besät. Das Innere der Kirche hat eine Länge von 262 und eine Breite von 124 Schuh; die Höhe des Mittelschiffs beträgt 78, die der Seitenschiffe 43 Schuh. Rückwärts um die Chornische sind die Sakristeien; unter diesen und einem Theile der Seitenhalle befinden sich die Katakomben der Benedictiner, deren Stift sich an die Kirche anschliesst, und unter dem erhöhten Platze des Presbyteriums liegt deren Gruftkapelle. Der Freskenschmuck im Innern dieser ganz im Geiste der röm. Basiliken des 5. und 6. Jahrh. ausgeführten Kirche rührt von der Hand des Heinrich Hess und seiner Gehilfen. Die Darstellungen gehören theils der Geschichte an, theils der Legende, welcher unter dem kräftigen Pinsel des Meisters und seiner mitwirkenden Freunde ein eigenthümliches bildsames Leben entquoll, das sich in schöner Composition dramatischer Scenen entwickelte und die Verbreitung des Christenthums in Deutschland und speziell in Baiern in klarer anschaulicher und anmuthiger Weise zeigt. Zwölf grosse, über 22 Fuss breite und über 10 Fuss hohe, und zehn kleinere in achteckigen verzierten Rahmen ausgeführte Bilder im Mittelschiffe sind ausschliesslich der Schilderung des Lebens, Handelns und Sterbens des deutschen Apostels Winfried (Bonifacius) gewidmet. Die Gestalten sind wenigstens lebensgross und die Composition ist in möglichster Einfachheit gehalten, so dass diese Darstellungen mit aufgelegtem Goldgrunde, trotz der beträchtlichen Entfernung von nahe an 50 Fuss, deutlich gesehn werden können. Das der Tribune nächste erste Wandbild, in zwei Abtheilungen gesondert, zeigt des Heiligen erkrankten Vater, der durch das inbrünstige Gebet seines kleinen Sohnes, dem Christus in einer Glorie erscheint, genest; dann, wie Bonifacius von seinen Aeltern den Benedictinern zur Erziehung für den geistl. Stand übergeben wird. Der Vater nimmt mit einem Händedruck Abschied vom Sohne und zeigt mit der Linken nach der nahen Klosterkirche. Mit verschränkten Händen stützt sich die Mutter auf ihres Gatten Schultern, dem Sohne mit den Blicken folgend. Im kleinern darauffolgenden Bilde nimmt ein alter Mönch den Knaben mit sanfter Zuneigung in Empfang; drei andre Klosterbrüder am Eingang der heil. Stätte geben auf sehr verschiedne Weise ihre Theilnahme zu erkennen. In diesen drei Mönchen hat Heinr. Hess sich und seine Gehilfen Schraudolph und Joh. Karl Koch abkonterfeit. Hess selbst steht links, Schraudolph rechts, und Koch, bedeckt mit einer Kapuze, sieht zwischen beiden hervor nach dem jungen Ankömmling. Das folg. Hauptbild stellt des Heil. Abschied aus dem Benedictinerkloster Nuscella in Southampton vor; er hat schon mit seinen Gefährten, um gen Rom zu reisen, das Schiff bestiegen, und wendet sich noch segnend zu den vor dem Kloster versammelten Brüdern. Das dritte Hauptbild, von Karl Koch gemalt, schildert die Einweihung des Heil. zum Missionär in Rom. Wir sehen uns in die Krypta der alten Peterskirche versetzt, an das im Goldschmuck prangende Grab des Apostels; hinter demselben führen breite Stufen hinauf in die Basilika, deren Säulenhallen die Tiefe des Bildes ausfüllen. An den Grabesstufen kniet Bonifacius, das Kreuz in der Hand, vor Papst Gregor II., der ihn, mit beiden Händen das Haupt leise berührend, segnet. Hinter dem Papste stehen einige Ministranten, und weiter zurück ein Kardinal und andre hohe Geistliche. Auf der entgegengesetzten Seite sieht man Mönche und andre Geistliche, theils in Gebetstellung, theils von andern Gedanken bewegt; einen mit erhobenen Händen und Blicken, als wenn er plötzlich eine Erscheinung sähe; Andere hinauf nach der Kirche deutend. Das kleinere folg. Bild zeigt des Bonifacius Zug über die Alpen. Das vierte Hauptbild, von Schraudolph gemalt, zeigt den B. predigend unter den heidnischen Friesen; sie horchen der begeisterten Rede, schon lassen sich Einige taufen. Ein kleineres Bild stellt hierauf vor, wie B.

durch einen Boten nach Rom zurückberufen wird. Das fünfte Hauptbild, wieder von Schraudolph, betrifft des Bonifacius Bischofsweihe. Der Schauplatz ist in Rom und zwar in einer der alten Basiliken dieser Stadt, vielleicht auch St. Peter. Links im Bilde sitzt Papst Gregor II. auf dem heil. Stuhle, geschmückt mit der Tiara (der einfachen Krone nach alter Form), umgeben von Dienern, von denen der eine das heil. Salböl trägt, ein andrer das Buch mit dem kirchlichen Formular dem heil. Vater zur Ansicht vorhält. Vor ihm kniet Bonifacius, eine weisse Binde um die Stirn, die gefalteten Hände in eine andre dergl. gelegt, die um den Nacken geschlungen nach der Brust herabreicht. Er ist ganz in Weiss gekleidet, und nur einige Goldsäume legen sich um sein Gewand; während er von des Papstes Rechten den Segen, aus seiner Linken den Hirtenstab empfängt, hält ein greiser Diakon (dem Kanon gemäss) das offne Evangelienbuch ihm auf den Rücken; zwei Bischöfe sitzen in geringer Entfernung hinter ihm und sprechen die Formularien aus Büchern, die ihnen (dem einen rechts, dem andern links) vorgehalten werden. Zwischen diesen Bischöfen und dem Papste, mehr in der Tiefe des Bildes, steht eine Gruppe von Geistlichen in goldgewürkten Chorhemden, mit dem Ausdruck verschiedenartiger Theilnahme an der ceremoniösen Handlung. Ganz rechts stehen zwei Mönche, des Bonifacius Begleiter, in inbrünstigem Gebet. Auch im Hintergrunde sieht man noch einige Gestalten, Geistliche und Krieger, die sich indess um die Vorgänge am Altare nicht zu kümmern scheinen. An diesem Fresko ist nicht nur die Klarheit der Anordnung und die mit Würde gepaarte Lebendigkeit der Darstellung zu rühmen, sondern auch die Ausführung, welche durchaus, vornehmlich aber in einzelnen Köpfen, einen überraschend hohen Grad technischer Vollendung erreicht hat. Man darf den Kopf des Bonifacius zu dem Schönsten rechnen, was in neuerer Zeit al fresco gemalt worden. Die Färbung ist zwar mit grosser Zurückhaltung behandelt, namentlich in den zu eintönigen Schatten, allein zugleich in solcher Harmonie des Ganzen, dass, was etwa der Illusion fehlen sollte, durch die Reinheit der Stimmung reichlich aufgewogen wird. Ein kleineres Bild schildert die Rückwandrung über die Alpen; ein Vogel bringt dem im Walde verirrten B. einen Fisch zur Nahrung. Das sechste Hauptbild, dem Hochaltar genüber auf der Wand des Musikchors, zeigt den Heiligen, wie er die Donnereiche in Thüringen stürzt und dafür das Kreuz aufpflanzt. Das 7. Hauptbild von Karl Koch's Hand, stellt vor, wie B. unter der Regier. des Herzogs Odilo Baiern in vier bischöfl. Sprengel theilt und neue Bisthümer zu Eichstädt und Würzburg gründet. Im kleineren Bilde sieht man, wie er mit dem Baiern Sturmius in waldiger Gegend den Platz zur Gründung Fulda's wählt. Im 8. Hauptbilde wird das neue Kloster eingeweiht und Sturm als erster Abt eingesetzt. Im kleineren Bilde erhält B. auf der Reise nach Frankreich einen Knaben, der später als Gregor von Utrecht unter den Heiligen verehrt wird, von dessen Muhme, der Aebtissin eines Klosters, zur Erziehung. Das 9. Hauptbild, von Schraudolph gemalt, stellt dar, wie B. den Hausmaier (Major Domus) Pipin zum Frankenkönige salbt; im kleinern Bild erhält B. das Pallium als Erzbischof von Mainz. Im 10. Hauptgemälde, von Hess' eigner Hand, übergiebt B. das Erzbisthum an seinen Verwandten und Schüler Lullus und zieht zum zweiten Mal als Missionär zu den Friesen. Das kleinere Bild zeigt ihn, wie er in seinem Zelte betet und sich zum Tode bereitet. Im 11. Hauptbilde wird er mit seinen Gefährten von den Friesen erschlagen; im kleineren Bild wird sein Leichnam, früher nach Utrecht gebracht, von den Abgesandten des Lullus zu Wasser nach Mainz geführt. Das 12. Hauptbild stellt dar, wie des Heil. Leiche von Lullus und Sturmius in Fulda beigesetzt wird. Sehr wohlthuend wirkt für den Gesammteindruck dieses Freskencyklus (unterhalb der Fenster im Mittelschiff), dass je zwei der grossen histor. Darstellungen immer durch eine kleinere unterbrochen werden, die auf blauem Grunde grau in Grau gemalt ist. Diese kleineren Bilder sind auch der Dichtung nach Verbindungsglieder zwischen den grössern Ereignissen. In den Verzierungen herrscht ein ernster, strenger Typus, wie er durch den Charakter des Gebäudes, der dem der frühesten christl. Kirchen Italiens entspricht, vorgeschrieben ist. Ueber den Bonifaciusfresken sind 36 kleinere Malereien auf Goldgrund ausgeführt, welche die ganze Geschichte der Bekehrung der deutschen Völker zum Christenthum versinnlichen und den Zeitraum vom J. 284 bis zur Zeit Karls des Grossen umfassen. 1) Ermordung des heil. Maximilian, Bischofs v. Lorch, in seiner Vaterstadt Cilly in Steiermark [284 *p. Chr.*], weil er den Götzen zu opfern verweigert; 2) Hinrichtung des heil. Gereon und seiner Gefährten zu Köln [286]; 3) der heil. Florian zu Lorch wird über die Brücke in die Ens gestürzt [303]; 4) denselben Tod erleidet im selben Jahre der heil. Quirin, Bischof v. Sissek, bei Sabaria in Ungarn; 5) die heil. Afra wird [304] zu Augsburg verbrannt; 6) Fritigil, Königin der Markomannen, kommt [397] mit Geschenken nach Mailand zum heil. Ambros, den christl. Glauben anzunehmen; 7) St. Vigil, Bischof von

Trient, wird [im J. 400] im Tyrolergebirg von den Heiden, denen er das Evangelium predigt, erschlagen; 8) St. Valentin, Bischof in Rhätien, predigt [im J. 440] zu Passau das Evangelium; 9) St. Severin, der Apostel Norikums, erhält [466] von Gibuld dem Allemannenkönige die Freilassung der christl. Gefangnen; 10) der Frankenkönig Chlodwig wird von St. Remigius, Bischof v. Rheims, getauft [496]; eine weisse Taube bringt dazu ein Fläschen mit Salböl; 11) St. Fridolin, der erste Glaubensbote aus Irland in Deutschland, erweckt den todten Urso [im J. 509], damit dieser vor dem Richter eine Schenkung zur Stiftung des Klosters Seckingen auf der Rheininsel bestätige; 12) die heil. Radegundis aus Thüringen vom Bischof Medardus zur Diakonissin geweiht [545]; 13) durch Theodolinde aus Baiern wird [im J. 598] der Longobardenkönig Antharis, ihr arianischer Gemahl, zum Katholicismus bekehrt; 14) St. Columban zersprengt durch blosses Anhauchen ein dem Gotte Wodan geweihtes Gefäss, im J. 610; 15) St. Gallus lehrt seine Schüler, ums J. 614; 16) Eustasius und Agilus, Schüler des heil. Columban, bekehren [um 617] viele Baiern zum Christenthum; 17) St. Rupert tauft [628] den Baierherzog Theodo; 18) frommes Walten der heil. Ehrendrudis, Aebtissin zu Nonnenberg in Salzburg [um 628]; 19) der Märtyrertod des heil. Emmeran bei München, im J. 652; 20) die Gründung des Klosters Füssen durch den heil. Magnus, im J. 655; 21) bei der Feier des Messopfers setzt sich dem heil. Kunibert, Bischof von Köln, eine weisse Taube auf die Schulter [im J. 660]; 22) St. Erhard, Bisch. in Baiern, tauft die heil. Ottilie, Tochter des allemannischen Herzogs Ethika, und macht die Blindgeborne durch sein Gebet sehend [667]; 23) St. Arbogass, Bisch. von Strassburg, erweckt den jungen Sigebert, Sohn des Frankenkönigs Dagobert, der durch einen Sturz vom Pferde das Leben verloren hatte, im J. 675; 24) Bischof Wulfram in Friesland rettet über die Wogen dahinschreitend zwei Jünglinge, welche man als Opfer ins Meer geworfen hatte, im J. 685; 25) St. Kilian, der Apostel in Ostfranken, wird mit seinen Gefährten Koloman und Totman auf Befehl der Fürstin Geilana ermordet [687]; 26) St. Corbinian löst zu Freising im J. 718 die Ehe des Baierherzogs Chrimoald, der sich mit seines Bruders Gemahlin verbunden hatte; 27) St. Walburgis kommt auf den Ruf des heil. Bonifaz mit ihren Gefährtinnen Thekla und Lioba aus England nach Deutschland, im J. 726; 28) der heil. Sebald überschreitet auf seinem Mantel die Donau [im J. 740], um sich nach Nürnberg zu begeben; 29) Gründung des Klosters Altomünster in Baiern durch den heil. Alto, im J. 743; 30) ein krankes Mädchen wird durch der heil. Walburgis Gebet gesund, im J. 745; 31) im selben Jahre kehrt St. Wilibald von seiner palästinischen Pilgerfahrt nach Eichstädt zurück; 32) der heil. Willehod, ein Angelsachse, unterrichtet die Söhne vornehmer Friesen [um 773]; 33) die heidnischen Sachsen werden durch die Erscheinung zweier weissgekleideter Jünglinge verhindert, die von Bonifaz gegründete Kirche in Fritzlar zu verbrennen, im J. 773; 34) die Heerführer der Sachsen, Wittekind, dessen Pathe Karl der Grosse ist, und Alboin, werden zu Attigny getauft [im J. 785]; 35) Beschluss über die Verehrung der Bilder auf der Kirchenversammlung zu Frankfurt unter Karl dem Grossen, im J. 794; endlich 36) die Krönung Karls des Grossen zum Kaiser durch den Papst in Rom, im J. 800. — Was die übrigen Malereien der Pfarrkirche zum heiligen Bonifaz betrifft, so sieht man im Mittelpunkte der Altarnische den Heiland als das lebendige Haupt der sich ewig in ihm verklärenden Kirche auf dem Throne sitzend, die Arme ausbreitend, um Alle an sich zu ziehn; um ihn eine Glorie von Cherubimgestalten und Seraphimköpfen. Vor ihm in anbetender Stellung: Maria mit dem Liliensceptер und Johannes der Täufer. Unter der Hauptgruppe sind die würdigen Gestalten der deutschen Apostel Benedict, Bonifaz, Wilibald, Corbinian, Rupert, Emmeran, Kilian und Magnus dargestellt. Auf der die Nischenvertiefung umgebenden Wand sieht man rechts von Christus den Erzengel Gabriel, links die heil. Jungfrau, und auf jeder Seite zwei Evangelisten, aufblickend zu dem im Friese dargestellten Lamme mit der Siegesfahne, das von zwölf andern Lämmern — die 12 Apostel bezeichnend — umgeben ist.

Bonington, ein im J. 1828 jung verstorbener berühmter Aquarellist, von dem namentlich in Paris eine Menge Arbeiten kursiren. Bei einer Versteigrung daselbst 1843 gingen alle Bonington'schen Stücke zu hohen Preisen weg, keins unter hundert Franken; eine Ansicht der Seine für 300, ein Giessbach im Gebirge für 360, eine Ansicht des Markusplatzes für 375, ein Interieur mit drei Figuren für 400, das Krankenzimmer für 410, das Innre eines türkischen Gemachs für 550, eine von mehren Fahrzeugen belebte Seeküste für 600, ein Kanal mit Ruderböten für 760, ein Kärner mit seinem Frachtwagen bei stürmischem Wetter auf der Heerstrasse für 810, ein reich möblirtes Zimmer mit Aussicht ins Freie für 920, eine Ansicht des Dogenpalastes vom Meere her, im hellsten Sonnenlicht genommen und durch Klarheit des Tons und Energie der Beleuchtung ausgezeichnet, für 1000; endlich ein Herr und

eine Dame in einem prächtig geschmückten Zimmer im Gespräch, ein kaum handgrosses Aquarell, aber durch die elegante Auffassung ungemein anziehend, durch die höchst delikate Vollendung in einem tiefen harmonischen Tone wie durch die geistreiche Touche ein kleines Wunderwerk, für 1015 Francs. Bei einer Auktion zu Paris 1844 ging ein Seebild von Bonington (eine Küstengegend am Meer, im Vorgrund ein Fischerboot mit vieler Mannschaft) für 2300 Fr. weg.

Bonn, jetzige Universitätsstadt im Regierungsbezirk Köln der preuss. Rheinprovinz, liegt am linken Rheinufer und war früher geistlicher Kurfürstensitz, seit 1268, wo Erzbischof Engelbert II., Graf v. Falkenburg, in Folge seiner Streitigkeiten mit den Kölnern seine Residenz hieher verlegte. Das älteste mittelalterliche Bauwerk Bonns ist der grossartige Münster, nächst dem Kölner Dom die wichtigste Kirche des gesammten kölnischen Erzbisthums. Ernst und majestätisch steigt er aus den übrigen Baulichkeiten der Stadt empor; der langgestreckte Chor erhebt sich über einer geräumigen Krypta; der Chorapsis zur Seite stehen zwei schlanke viereckige Glockenthürme; auf den Chor folgt ein breites Querschiff, über dessen Mitte ein dritter Thurm, jene beiden ersten mächtig überragend, emporsteigt. Dann erst folgt das weite dreitheilige Schiff der Kirche, welches im Westen durch einen viereckigen Vorbau begrenzt wird, der im Innern eine zweite Apsis in sich schliesst und auf den Seiten durch zwei runde Treppenthürmchen mit schlanken Spitzen eingefasst wird. Wie die Dächer und Thürme des Münsters sich malerisch emporgipfeln, so erscheint auch der Grundriss, durch die gedachte Anordnung, eigenthümlich bedeutsam. Die beiden Thürme zu Seiten der östlichen Chorapsis bilden im Grundriss eine Art kleineren Querschiffs, dem Hauptquerschiff an Länge und Breite untergeordnet, so dass das Ganze des Grundrisses die Form eines doppelten, erzbischöflichen Kreuzes zeigt. Einzelne Theile des Münsters gehören noch der frühromanischen Periode des 11. Jahrh. an; andre Theile, und zwar das Meiste, jener spätern „Uebergangsepoche,“ die in den Anfang des 13. Jahrh. fällt. So enthält der Bonner Münster charakteristische Beispiele für die verschiednen Entwicklungsepochen des romanischen Baustyls, die sich indess in ziemlich harmonischer Weise zu einem Ganzen zusammenfügen, von denen aber freilich die Beispiele der letzten Enwicklungszeit überwiegend sind. Aus dem 11. Jahrh., der frühroman. Bauperiode, stammen die beiden Seitenwände des Chors, zwischen den Thürmen der östlichen Apsis und dem Querschiff, aufwärts bis gegen die dort befindlichen kleinen Rundfenster. Man sieht an diesen Wänden im Aeussern ganz flache Bogennischen zwischen schlank aufsteigenden Pilastern; das Material besteht aus sorgfältig gearbeiteten und gelegten Ziegeln, die in den Bögen ziemlich rhythmisch mit Tuffsteinen von hellgelblicher Farbe wechseln. An der Nordseite ist das Material durch Mörtelbewurf verdeckt, während es an der Südseite offenliegt. Es ist in dieser Technik, zunächst in der Anwendung der Ziegel überhaupt, dann in dem Farbenwechsel zwischen den Tuffsteinen und den rothen gebrannten Ziegeln, noch ein römisches Element, wie sich dasselbe, auf die eine oder andre Art, auch sonst in rheinländischen Bauten aus der Zeit des 11. Jahrh. mehrfach findet. Auch in jener Weise der Dekoration mit flachen Arkadennischen klingt noch etwas von römischer Anordnung nach. Der Theil der Krypta, welcher im Eingang der gedachten Seitenwände liegt, also ihre grössere, westliche Hälfte, scheint ebenfalls dem 11. Jahrh. anzugehören. Die Krypta dehnt sich unter der ganzen Länge des Chors hin und wird durch Säulen- und Pfeilerstellungen ausgefüllt; auch hat sie kleine Nebenräume unter den viereckigen Thürmen. Die Säulen und Pfeiler der ebengenannten westlichen Hälfte unterscheiden sich von den übrigen theils durch flachere Kapitälformen, theils durch eine Bildung des Deckgesimses, welche wiederum noch mehr an die römischen Formen gemahnt; die Säulen der östlichen Hälfte dagegen gehören dem Neubau der Apsis an. Uebrigens mögen auch die Fundamente der Apsis und die der beiden Thürme zu ihren Seiten, die aus verschiedenartigem, zum Theil rohem Material bestehn, noch aus dem 11. Jahrh. stammen. An einer Ecke des nördlichen Thurms sieht man sogar ein Stück eines römischen Pilasterschaftes (ein Zeugniss der altrömischen Kultur, die sich in diesen Gegenden und namentlich auch in Bonn festgesetzt hatte) mit vermauert. Jedenfalls sind diese Fundamente älter als der Bau, der sich über ihnen erhebt. Ferner ist auch der viereckige Vorbau auf der Westseite mit seinen runden Treppenthürmchen dem 11. Jahrh. zuzuschreiben. Das Material besteht hier wieder zumeist aus gebrannten Ziegeln; den Grundtypus für diesen Vorbau scheint die im 11. Jahrh. erbaute Westfaçade des Doms von Trier mit ihren runden Eckthürmen gegeben zu haben, wie sie selbst wieder aus Nachahmung der röm. Thermen in Trier entstanden ist. Der obere Theil der Rundthürme am Bonner Münster ist jedoch später; ebenso die innere Anordnung des ganzen Vorbaues. Die sämmtlichen übrigen Theile des

Münsters sind aus Hausteinen erbaut. Was die östliche Apsis mit ihren beiden Thürmen und dem Theile des Chors und der Krypta, den sie zwischen sich einschliessen, betrifft, so gehören diese Theile der Zeit des Propstes Gerhard an, der von 1130—80 das Münsterstift verwaltete und mit ihnen eine Erneuerung des ältern Gebäudes, dessen Reste wir eben andeuteten, begann. Ihr Styl deutet entschieden auf die Mitte des 12. Jahrh., indem er durchaus den Formen entspricht, die zu jener Zeit in den Rheinlanden üblich waren. Ganz wie an der auf der rechten Rheinseite und Bonn grade genüber liegenden Kirche von Schwarz-Rheindorf, die 1151 geweiht ward, entwickelt sich auch an den genannten Theilen des Bonner Münsters der romanische Baustyl in reichen, aber zugleich noch in durchaus strengen Formen. Für die reiche Dekoration am Aeussern der rheinischen Bauten des 12. Jahrh. geben diese Theile ein völlig charakteristisches Beispiel. Jene Säulen zur Bekleidung der Mauern, von denen die untern durch grade Gesimse, die obern durch starke Halbkreisbögen verbunden werden; jene rundbogigen Friese, jene zierliche Arkadengallerie unter dem Dache der Apsis, jene reichlichen Arkadenfenster der Thürme bilden hier die vorzüglichst in die Augen fallenden Eigenthümlichkeiten der Anlage. Im Detail finden sich aber auch schwere und barocke Formen, wie sie öfter in den Rheinlanden (dagegen ungleich seltner bei den romanischen Architekturen in Thüringen und Sachsen) erscheinen. Dahin gehört zumal die unschöne Form des Kranzgesimses der Apsis: ein starker Wulst, der mit einem versetzten Stabwerk ornamentirt ist und der, ohne den Untersatz einer festen Platte, von Consolen getragen wird. Das Innere der genannten Bautheile ist höchst einfach. Die Fenster der Apsis sind in späterer Zeit erweitert und mit gothischem Stabwerk ausgesetzt worden. In Propst Gerhards Zeit gehören noch der Kreuzgang und die alten Theile des Kapitelhauses, auf der südlichen Münsterseite. — In den folgenden Theilen des Münsters gewahrt man die leichtern, eleganten, flüssigern Formen aus der letzten Entwicklungszeit des romanischen Baustyls, wie sie im Beginn des 13. Jahrh. üblich wurden, dabei aber auch im Einzelnen schon Ausartung des Ueberlieferten und Einmischung fremdartiger Formen, die eine folgende Entwicklung der Architektur vorbereiten halfen. In diesem Betracht ist bemerkenswerth, dass die Spitzbogenform hier schon sehr bedeutsam hervortritt. Im Wesentlichen sondern sich die folgenden Bautheile in vier Abschnitte, die, wie sie den Fortgang der Erneuung des Baues von den östlichen zu den westlichen Räumen hin bezeichnen, zugleich als ebenso viele Stadien der Bauführung zu unterscheiden sind. Zunächst kommt die westliche Hälfte des grossen Chors in Betracht, bei der man die neue Arbeit begann, jedoch noch keine völlige Erneuung des Alten wagte, denn man liess hier noch jene alten, aus dem 11. Jahrh. stammenden Seitenmauern stehen, führte sie nur höher empor und bedeckte den Raum zwischen ihnen mit einem neuen Gewölbe. Die Bögen des letztern sind, nach romanisch ausgebildeter Weise, im Spitzbogen geführt. Die neuen Oberwände erhielten kleine Rundfenster, und diese wurden im Aeussern durch flache Spitzbogennischen umschlossen. Als ein vollständiger und eigenthümlich herrlicher Neubau tritt uns sodann vorerst das Querschiff entgegen, dessen Flügel in der Form von Apsiden gestaltet sind; die roman. Spätzeit erkennt man daran, dass diese Apsiden nicht in Halbkreisform, sondern schon polygonisch (fünfseitig) geschlossen sind, sowie an der ganzen eleganten und reichen, ja überreichen Weise der Dekoration. In letztrer Hinsicht bemerkt man, dass die kleine rundbogige Arkadengallerie unter dem Dache ober- und unterwärts noch durch kleine Bogenfriese begleitet wird, wodurch eine auffallende Tautologie der Form entsteht. Die innere Dekoration des Querschiffs ist ebenfalls höchst ausgebildet; die Wölbungen sind auch hier durchweg spitzbogig. Die Dekoration des mächtigen achteckigen Kuppelthurmes über dem Mittelfelde des Querschiffs ist einfach und ruhig gehalten; die Arkadenfenster desselben sind gleichfalls schon im Spitzbogen gewölbt. Von vorzüglicher Schönheit ist der Haupttheil des Baues, das dreitheilige Langschiff, zumal das Innere desselben. Das Mittelschiff steigt würdig und in kraftvoller Majestät zwischen den beiden niedrigern Seitenschiffen empor. Stolz geschwungene Arkaden, aus reichgegliederten, mit Halbsäulen besetzten Pfeilern und Halbkreisbögen bestehend, trennen die Schiffe von einander. Ein Theil der Pfeilergliederungen zieht sich an den Oberwänden des Mittelschiffes empor und trägt oberwärts die spitzbogigen Rippen und Gurte des Gewölbes. Ueber den Bögen der Arkaden, von diesen Gurtträgern unterbrochen, läuft eine zierliche Bogengallerie hin, darüber die wieder mit Arkaden verzierten Fenster. In den Lünetten, welche die Gewölbe der Seitenschiffe bilden, sind fächerförmige Fenster angebracht, deren hohe Lage und bedeutende Dimension ein vortreffliches Seitenlicht einfallen lassen. Im nördlichen Seitenschiff befindet sich das Hauptportal des Münsters, im reichen, gegliederten Spitzbogen gebildet. Zwei andre

Portale führen auf der Südseite in den Kreuzgang. Im Aeussern des Schiffbaues erscheint insofern schon eine starke Neigung zu den Principien des reindeutschen Styles, als über den Wänden der Seitenschiffe, gegen die Mittelschiffwände hin, sich Strebebögen erheben. Ausserhalb vor den Fenstern des Mittelschiffs, zwischen diesen Strebebögen, läuft eine überaus leichte spitzbogige Arkadengallerie hin. Der vierte Abschnitt des Neubaues betrifft die westliche Apsis, die in den alten vier-



eckigen Vorbau an dieser Stelle eingesetzt ist. Sie bildet im Grundriss einen gedrückten Halbkreis und ist auf sehr zierliche Art mit Halbsäulchen und Bögen besetzt; doch ist sie nur bis auf zwei Drittheile des Raumes emporgeführt. Oberwärts erscheint wieder der ursprüngliche viereckige Raum, der aber, gleich den übrigen Haupttheilen des Neubaues, im Spitzbogen überwölbt ist. (Der Holzschnitt zu diesem Art. stellt den Münster von der Nordseite dar.) Der Kreuzgang zur Seite des

Münsters stammt aus dem 12. Jahrh. Hier tritt wieder der strenge romanische Styl hervor, doch ebenfalls in reicher Ausbildung. Die Kapitäle der sich aus dem Gange nach dem freien Raum in der Mitte öffnenden Säulenarkaden sind sehr mannichfaltig gebildet, theils in der gewöhnlichen abgestumpften Würfelform, theils mit Blattwerk geschmückt, theils mit figürlichen Skulpturen versehn, Alles aber streng und nur mit geringer Ausladung ausgemeisselt. Bemerkenswerth bleibt, dass auch die obern Räume über dem Kreuzgange und deren verschiedenartige Anordnung, wenigstens was das Aeussre betrifft, meist wohlerhalten sind. (Nach Fr. Kuglers Beschreibung in Gailhabaud's Denkm. der Bauk.) Von Bildwerken findet sich im Orgelchor das kolossale Sandsteinbild des Erzbischofs Engelbert II., der auf einem steinernen Sarkophag ruhend dargestellt ist; die rohe Meisselarbeit deutet noch aufs 13. Jahrh. Nahe bei dieser liegenden Statue sieht man das lebensgrosse Erzbild der heil. Helena, wie sie vor dem Kruzifix kniet. Dies Gussbild stammt aus dem 17. Jahrh., und ist ein römisches, im Ausdruck affektirtes und in der ganzen Behandlung manierirtes Werk. Am zweiten Pfeiler rechts vom Hauptchor sieht man an einem Seitenaltar ein Marmorrelief: die Geburt Christi mit den opferbringenden Hirten, deren einer ein Schaf auf den Schultern trägt. Die Gruppirung ist lebendig und im Ganzen viel Haltung; die Figuren sind klein, doch treten einzelne fast rund aus dem Bild heraus, so stark erhoben ist es. Dies Relief wird einem Italiener Zamboni zugeschrieben und trägt den Styl der bessern Arbeiten des 17. oder 18. Jahrh. Die Gemälde im Münster sind entweder mittelmässig oder schlecht; einige Wappen vom J. 1692, in den Fenstern des Nebenschiffes, zeigen die damalige Gesunkenheit der Glasmalerei in Form und Färbung. Die Fenster im Langhaus sind sonst weiss; im Chor sind nur gefärbte und zusammengesetzte neue Glasstücke, wie im Dom zu Frankfurt, reine Fabrikarbeit. — Die Minoritenkirche, vom Erzbischof Siegfried von Westerburg (†1296) erbaut, steht mitten unter bürgerlichen Häusern, die sie theils umgeben theils verdecken. Die Fenster des Schiffs zeichnen sich durch hübsche Construktion, durch schöngegliedertes und rein gearbeitetes Stabwerk, das Innre überhaupt durch wohlberechnete Verhältnisse, gute Gewölbe und selbst durch Heiterkeit aus, obgleich die Fenster der rechten Abseite zugemauert sind. Ein Oelgemälde, das Hauptaltarbild mit der Taufe des Frankenkönigs Chlodwig durch den heil. Remigius, imponirt mehr durch das grosse Format und durch allerdings kühne Führung des Pinsels, als durch idealen Gehalt und historische Tiefe. Der Künstler ist der 1619 zu Düsseldorf geborne und 1690 als kurpfälzischer Hofmaler gestorbne Joh. Spielberg, Schüler von G. Flink in Amsterdam. — Das vormalige kurfürstliche Residenzschloss, jetzt Universitätsgebäude, ward 1819 mit 90,000 Thlrn. in den jetzigen Stand gesetzt; die bedeutende Länge von 1800 Fuss, überhaupt die kolossale Masse des Gebäudes wirkt stärker als seine Bauart; das Innre ist zweckmässig eingerichtet und enthält das akademische Kunstmuseum, das Museum rheinischer Alterthümer, die Bibliothek, das physikalische Kabinet, viele Hörsäle und die Aula mit Freskobildern. Das Kunstmuseum besitzt von Antiken über 200 kleine Bronzen, darunter die beflügelte Statue des Merkur, welcher Augen von hochrothem Kupfer und im Mund eine Münze hat; den mit dem Satyr ringenden Hermafrodit, einen Herkules mit silbernen Augen, die Statuen des Antinous und Commodus, Thiere; ferner findet man eine Marmorbüste des Vitellius, Gefässe, Gemmen, Münzen, eine Samml. von Gypsabgüssen der besten Antiken, und von neuern Originalwerken die Marmorbüste Niebuhr's, 1838 von Emil Wolff in Rom geschaffen. Die in der Composition ausgezeichneten Fresken der Aula entstanden in den J. 1824—35; die Figuren in sämmtlichen Darstellungen sind stark lebensgross; an der Wand neben der Eintrittsthür ist die Filosofie, genüber die Theologie dargestellt, jede ein grosses längliches Viereck füllend; an der Rückwand erscheinen die Jurisprudenz und Medicin, welche eine geringere Breite einnehmen. Die Compositionen sind tüchtig im monumentalen Styl durchgeführt; die beiden erstern und zugleich vorzüglichern sind von grosser intensiver Kraft und imponirender Anordnung. Beim Gemälde der Theologie herrscht in der allgemeinen Haltung eine gewisse Stabilität und kirchliche Grandezza, bei der Darstellung der Filosofie viel Lebendigkeit und Bewegung vor. An der Theologie theilen Götzenberger, Karl Heinr. Herrmann und Ernst Förster gemeinsam das Verdienst der Composition und Malerei; doch gehört zur Geschichte des Cartons, dass Eberle den Bischof neben Gregor VII., und Kaulbach den Jüngling im Vordergrund zeichnete. Herrmann hat unter andern die Apostel und die Gruppe der Reformatoren und die ganze Mitte des Bildes, Förster die Gruppe von Spener, Calixtus und Thomasius, Götzenberger die Gruppen von Gregor VII., Abälard etc., mit Ausnahme der vordersten Figuren, componirt; von Förster sind die sämmtlichen Figuren unmittelbar hinter der Gruppe der Reformatoren und über-

dem noch die Arabesken gemalt, welche als Randverzierung sich um das ganze Bild ziehen. Die drei übrigen Fakultäten sind ausschliesslich das Werk von Götzenberger. Sämmtliche Künstler, Schüler von Cornelius, machten hier ihre ersten Freskoversuche, daher die eigentliche Malerei hinter der meisterlichen Composition zurückbleiben musste. Das grosse Freskobild der Theologie (wozu wohl Herrmann den allgemeinen Plan, das Schema der Composition, entworfen hatte) ist durch einen gelungenen Kupferstich von Keller in Düsseldorf bekannt geworden. — Auf dem Kirchhofe der Stadt befindet sich das Grabmal Niebuhrs von Chr. Rauch. Das Grab selbst deckt ein steinerner Sarkofag, an dessen Kopf sich eine Architektur mit Nischen, Säulen etc. erhebt; in der Nische sieht man die sehr stark erhobenen Bildnisse Niebuhrs und seiner Gemahlin, in Marmor und etwa ¼ Lebensgrösse; weiter oben das grosse Medaillonbild Christi mit der Dornenkrone, ebenfalls von Marmor. Die beiden Bildnisse, welche grosse Kenntlichkeit verrathen, sind sehr zierlich und fein ausgearbeitet; die Darstellung ist lyrisch und Niebuhr nicht sowohl als Gelehrter denn als Mensch aufgefasst, der nach fruchtbarem öffentlichen Wirken gleichsam in den stillen Kreis der Seinen zur Erholung zurückkehrt; Niebuhr und seine Gattin sind nämlich dargestellt, wie sie sich denen gleich, die nach langer Trennung sich wiedersehn, herzlich die Hände reichen. Was oben den Christuskopf betrifft, so ist er idealen Ausdrucks und gleichsam eine bildliche Uebersetzung der in die Nische gegrabnen Worte: „Ich bin die Auferstehung und das Leben.“ — Ueber Beethoven's Kolossalstatue (Höhe der Figur 10 F.), vom Dresdner Ernst Hähnel modellirt und von Burgschmiet in Nürnberg gegossen, ist der besondre Artikel in diesem Lexikon nachzulesen. — Bonn ist der Mittelpunkt eines „Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande,“ der ein eignes Museum rheinisch-westfälischer Alterthümer besitzt, das unter A. W. v. Schlegel's Leitung steht, und sich fortwährend durch Funde und Schenkungen vermehrt. Seit 1833 gibt dieser Verein ein „Jahrbuch“ (Bonn, bei A. Markus) heraus, das archäolog. Mittheilungen nebst bildlichen Beigaben enthält und von Dr. Laurenz Lersch und Prof. Ludwig Urlichs redigirt wird. In und bei Bonn decken zufällige Grabungen fortwährend Baureste etc. aus Römerzeit auf; so grub man neuerdings auf dem Belderberge in dem v. Droste'schen Garten ein Hypokaustum und etwa 130 Schritt davon zwei Hypokausta aus, und im Garten des dem Hrn. Ermekeil gehörigen „königlichen Hofes“ vor dem Koblenzer Thore wurden bei einem Neubau Reste einer römischen Wasserleitung gefunden. — Mehre Bonner Privaten besitzen werthvolle Kunstgegenstände, unter andern Samuel Baruch gar treffliche kleine alte Elfenbeinarbeiten, mehre altdeutsche Bilder, z. B. das Porträt von H. Holbein (angeblich Selbstporträt, doch jenem in Basel nicht gleichend) und das angebl. Bild der Kath. von Bora als Braut Luthers von Lukas Kranach. Bei Dr. Hundeshagen finden sich manche sehr alte deutsche Bilder; ferner besitzen Oberbergrath Koch und die Freiherrn v. Haxthausen und v. Fürstenberg gute Gemälde. — Schliesslich ist der Sternwarte neben der Poppelsdorfer Allee zu gedenken, die unter den neuesten Bauwerken als ein Kunstwerk hervorragt. Ihr Schöpfer ist Ludwig Lunde aus Klausthal im Harz, ein Schüler von Lassaulx. Er starb 1842 zu Bonn, die Vollendung des Baues nicht erlebend, welcher nun von Krantz aus Berlin, einem Schüler Schinkels, beendigt ward. Das Gebäude hat zwei Etagen mit mehren Eckthürmen und einem Hauptthurm in der Mitte; die Dächer sind drehbar gemacht und alles zu astronomischen Beobachtungen Wünschbare ist aufs Beste eingerichtet. Das Material besteht aus den in Bonn allgemein üblichen gebrannten Steinen.

Bonnard, Herausgeber eines Werks über Kostüme des 13., 14. und 15. Jahrhunderts. B. hat sich nicht so ausschliesslich auf plastische Vorbilder beschränkt, als es Stothard in seinem klassischen, über die Grenzen eines blossen Kostümwerks zu höherer kunstgeschichtlicher und künstlerischer Bedeutung sich erhebenden Prachtwerke that.

Bonnassieux, Bildhauer zu Paris, lieferte zur dortigen Ausstellung 1844 eine Davidstatue, die von einem fleissigen Studium der Antike zeugte. Der Erleger des Goliath ist eine edle, schwungvolle, jugendliche Gestalt, ob auch Einige den Ausdruck des Kopfes, Andre den deltaförmigen Muskel des Armes, welcher die Schleuder hält, ein wenig tadeln wollten. Ein Referent im Stuttg. Kunstblatt nennt diesen „David, die Schleuder mit beiden Händen über dem Haupte anspannend,“ ein absolutes Kunstwerk und zugleich das bedeutendste Werk der pariser Skulpturausstellung dieses Jahrs. Von Bonnassieux sah man ausserdem die gelungene Büste der Gräfin C... (Croy?), vollendet wie wenige der ausgestellten Skulpturen.

Bonnevil, Etienne de, oder Stephan Bonneville, erbaute um 1287 die in ihrem germanischen Styl ausgezeichnete Kathedrale zu Upsala. Der französische Meister

soll diesen Dom nach dem Muster von Notre Dame in Paris gebaut und dazu zwölf Maurer mit nach Schweden gebracht haben, indess hat er die Eigenthümlichkeit dei nord-germanischen Architektur nicht unberücksichtigt gelassen, da wenigstens das Aeussere den übrigen baltischen Bauten entspricht.

Bonstede, Hermann, ein altdeutscher Metallgiesser, von dem noch ausgezeichnete Werke in der Mark Brandenburg vorhanden sind. Im 2. Bande der „Märkischen Forschungen, herausgeg. von dem Vereine für die Geschichte der Mark Brandenburg“ findet man eine Abhandlung von Sotzmann über einige Bronzearbeiten in gedachter Gegend, mit den Facsimile's der Inschriften auf dem fünfarmigen Bronzeleuchter in der Jakobikirche zu Perleberg, einem gleichen in der Johanniskirche zu Werben oder Wirben, und dem Taufbecken daselbst, welche drei Metallgusswerke um 1475 — 1489 vom Meister Hermann Bonstede geliefert wurden. Man findet diesen Giesser auch Bornstedt geschrieben.

Bonus Eventus, eine römische Gottheit, welche nicht mit der Tyche der Griechen verwechselt werden darf, da sie nichts weiter als der latinisirte Triptolemos ist. Der *B. Ev.* findet sich häufig auf Münzen als schöner Jüngling, ähnlich dem Aestas, oder mit Blumen, Aehren und Weintrauben geschmückt, vor einem Altar stehend und opfernd. Hieraus ersieht man schon, dass er als eine ländliche Gottheit betrachtet ward, welche glückliches Gedeihen der Heerden und Landesfrüchte schenken sollte. In der 9. Region des alten Roms hatte der *B. Ev.* seinen Tempel.

Bonvicino; s. Buonvicino.

Bonvoisin, J., Historien- und Bildnissmaler, gest. 1805 zu Paris. Im Musée de Peinture zu Strassburg ist sein „liebeskranker Antiochus.“ Der Syrerkönig Antiochus I. nährte in seiner Jugend bekanntlich zu seiner Stiefmutter Stratonice eine geheime Liebe, die er jedoch selbst aufrichtig zu ersticken suchte; allein er erlag dem verzehrenden Feuer und schien schon verloren, als der Leibarzt die Ursache des Uebels entdeckte und dem Vater (dem König Seleukus) davon Mittheilung machte, worauf letztrer, um den Sohn zu retten, demselben seine Gemahlin abtrat. Bonvoisin's Composition ist sehr verständlich und klar; wer auch die Erzählung nicht kennte, müsste sogleich errathen, dass die Leiden des Kranken mehr psychisch als physisch sind und dass sie sich grade zu heben anfangen, da der Gegenstand der Liebe naht. Antiochus lebt auf. Leider sind Licht und Schatten, Helldunkel und Perspektive etwas vernachlässigt.

Boos, ein rheinländischer Ort mit einer vom Koblenzer Baumeister *Lassaulx* in einem modificirten Rundbogenstyl ausgeführten Kirche.

Boos, Roman Anton, geb. 1730 zu Roshaupten bei Füssen, studirte an letzterm Ort bei A. Sturm, ging dann auf Reisen und arbeitete eine Zeitlang bei J. B. Straub zu München und bei Verhelst in Augsburg. Nachher besuchte er Wien, wo er an der Kunstakademie seine Bildung vollendete und auch durch Studiren guter Muster eine nicht unbedeutende Stufe der Kunst erreichte. Nach Baiern zurückgekehrt, ward er vom Kurfürsten zum Hofbildhauer ernannt, welche Stellung er bis an sein Ende (1810) behielt. Boos hinterliess mehre Werke, theils Statuen, theils Epitaphien, die zwar nicht den reinsten Geschmack darlegen, dennoch aber verdienstliche Arbeiten sind. Seine besten Produktionen sind die vier marmornen Kolossalstatuen an der Façade der St. Cajetans-Hofkirche zu München, und die acht Holzbildsäulen, die früher die Arkaden des Hofgartens zierten. Letztre sind 9 Fuss hoch und wurden von Boos nach Zeichnungen des Peter de Witte (P. Candido) gefertigt; die Mehrzahl dieser Bilder wurde hinweggeschafft, als König Ludwig die Arkaden in eine Gallerie vortrefflicher Fresken umschuf. In der Metropolitankirche zu München ist die Kanzel, sowie einige Epitaphien daselbst, von der Hand des Boos; sonst sind noch die 13 F. hohen Holzstatuen von ihm erwähnenswerth, welche in der vormaligen Klosterkirche zu Fürstenfeldbruck stehen und Kaiser Ludwig den Baier und Herzog Ludwig den Strengen vorstellen. Im J. 1770 gründete Roman Boos mit Chr. Wink und Feichtmair eine öffentliche Zeichnungsschule zu München, die unter dem Könige Maximilian Joseph, der am 30. Mai 1808 die Akademie ins Leben rief, erweitert wurde.

Bootes oder Arktophylax, der Bärenhüter, der als Mann dargestellt sich oft auf antiken Bildwerken findet, repräsentirt ein Sternbild in der nördl. Halbkugel, zwischen der Jungfrau, dem Haar der Berenike, dem grossen Bären, dem Drachen und der Schlange. Daran knüpft sich die Sage vom Arkas (s. den Art. über denselben B. I. S. 522), woraus sich auch die andre Bezeichnung des Bootes, „Arktophylax,“ erklärt. Dies Sternbild, das den grossen Bären vor sich herzutreiben scheint, bedeutet nämlich den Arkas, wie er auf der Jagd seine in eine Bärin verwandelte Mutter bis ins Heiligthum des lykäischen Zeus verfolgte.

Bopfingen, unweit Nördlingen, besitzt in der alten St. Blasiuskirche ein Hochaltarwerk von Fritz Herlin dem Alten, jenem altdeutschen Meister, der sich in der Schule des Jan van Eyck gebildet hatte. Das für 320 fl. gemalte Hauptbild trägt die Jahrzahl 1472. Was das Schnitzwerk betrifft, worin sich Herlin ebenfalls auszeichnete, so steht es hier allerdings den Gemälden nach, wie der umgekehrte Fall bei seinem Hochaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg an der Tauber eintrifft, wo hinwieder die Holzskulptur das Allervortrefflichste ist.

Boppard, ein rheinischer Ort, besitzt in seiner thurmlosen Kirche ein wohlerhaltnes Bauwerk altdeutschen Styles. Besonders ist das Chor der Pfarrkirche interessant, welches Lassaulx in die Mitte des 13. Jahrh. setzt und ein „vorzügliches Exemplar des Uebergangsstyles" nennt. Die Karmeliterkirche zu Boppard enthält interessante alte Skulpturen. In einer dieser Kirchen findet sich das Marmordenkmal der Frau Margaretha von Eltz, welches Loyen Hering aus Eichstädt 1519 gearbeitet hat. — Von den altrömischen Befestigungen zu B. zeugen zwei ziemlich erhaltne Thürme.

Bora, Katharina von, geb. 1499, Tochter des Hans von Mergenthal auf Deutschenbora in Sachsen, kam sehr jung in das Cisterzienserkloster Nimptschen bei Grimma, ward bald mit Luthers reineren Religionslehren bekannt und wandte sich mit acht andern Nonnen, mit denen sie sich im Kloster höchst unglücklich fühlte, an den Reformator selbst, um ihre Befreiung zu erlangen. Sie wurden nun durch einen Bürger von Torgau, Leonhard Koppe, unter Mithilfe einiger Andrer am 4. Apr. 1523 aus dem Kloster befreit und nach Wittenberg gebracht, wo Luther ihnen ein anständiges Unterkommen sicherte. Katharina kam in das Haus des Bürgermeisters Reichenbach und Luther liess ihr durch seinen Freund Nikolaus von Amsdorf (Prediger in Wittenberg) den Dr. Kaspar Glaz, der als Pfarrer zu Orlamünde starb, zum Gemahl antragen. Zwar lehnte sie diesen Antrag ab, erklärte sich aber dahin, dass sie Amsdorf oder dem Reformator selbst ihre Hand reichen wolle. Der 13. Juni 1525 war der Tag, an dem sie mit Luther vermählt ward. Sie war stets ein frommes und treues eheliches Gemahl, wie Luther selbst in seinem Testament rühmt. Sie überlebte Luthern, dem sie mehre Söhne geschenkt, um viele Jahre, denn sie starb erst 1552 zu Torgau. Ihr Denkstein in der Pfarrkirche daselbst, auf dem man sie lebensgross ausgehauen sieht, hat sich wohl erhalten. — Sie wurde mehrmals von Lukas Kranach gemalt. Eins dieser Bildnisse von „Luthers Käthe" sieht man in der Gall. des Berliner Museums; sie erscheint in schwarzer Kleidung und trägt eine goldgestickte Netzhaube. (Rundbild, Grund grün, auf Holz 3 Zoll im Durchmesser.) Ein andres Miniaturporträt in Oel von Kranachs Hand findet sich auf der Baseler Bibliothek (oder nun wohl im neuerbauten Museum Basels). Auch die Frankfurter Bibliothek weist ein Bild der bescheidenen Hausfrau des grossen Reformators auf; es ist meisterhaft, lebendig und kräftig, etwa in Holbeins Style, aber schwerlich von Holbein selbst, den man als Autor nennt.

Borax, zu den Salzen gehörig, kommt im Wasser grosser Seen in China, Tibet und Persien aufgelöst vor, wo er sich im Schlamme oder an den Ufern absetzt. Von China kommt er mit einem fettigen Ueberzug unter dem Titel Tinkal roh und in den besten Sorten in den Handel; in Europa wird er dadurch raffinirt, dass man ihn mit Kalkwasser oder einer schwachen Natronlauge abwäscht, ihn dann in siedendem Wasser löst, etwa $\frac{1}{10}$ kohlensaures Natron zusetzt, nach Klärung der Lösung diese vom Bodensatz abzieht und sie langsam abkühlen lässt, um grosse Krystalle zu erhalten. Die Reinigung des Boraxes geschah früher nur in Venedig, daher der raffinirte Borax noch venetianischer heisst. Der B. besteht aus Borsäure und Natron, und krystallisirt mit 47 Procent Wasser in rhombischen, an der Luft oberflächlich verwitternden Säulen, die zur Auflösung 12 Theile kaltes u. 2 Th. heisses Wasser bedürfen. Aus einer gesättigten und über 50° heissen Auflösung setzt er sich in Oktoedern ab, die nur 31 Proc. Wasser enthalten u. nicht verwittern. Jetzt wird sehr viel Borax auf die Weise gewonnen, dass man Borsäure, welche sich bei Siena in Toskana in beträchtlicher Menge findet, mit kohlensaurem Natron sättigt. Dieser künstliche B. ist jedoch sehr bröcklich, was bei seiner Anwendung unangenehm wird. Dass der „Tinkal" diese Eigenschaft nicht hat, schreibt man einem kleinen Fettgehalt in demselben zu. Der Borax dient zum Löthen, als Flussmittel bei den edlen Metallen, als Zusatz bei feinen Gläsern, künstlichen Edelsteinen und leichtflüssigen Glasuren, zum Emailliren und zur Bereitung mancher Farben.

Borcht, Peter van der, Landschaftsmaler zu Brüssel, der seit den Jahren 1559 und 1560 nach eigner Erfindung, die ihm sehr leicht fiel, Genrestücke, Biblisches und Mythologisches radirte, verstand den Köpfen ziemlichen Ausdruck zu geben, wenn auch der übrige Theil der Figuren mager und unrichtigt gezeichnet ist.

In der Wahl ihrer Stellungen und in der Vertheilung der Gruppen ist die gehörige Wirkung keineswegs hervorgebracht.

Borculo, Harman van, ein niederländischer Formschneider, der 1538 zu Utrecht arbeitete.

Bordeaux, an der Garonne, worüber eine prächtige Brücke führt, die oft mit der Dresdner verglichen wird, ist die Hauptstadt des Departements Gironde und besitzt mehre bedeutende Bauwerke aus älterer und neuerer Zeit. Die architektonische Perle der Stadt ist die Kathedrale, eins der besten Gebäude germanischen Styls, das 1252 von den Britten erbaut ward und dessen Aeusseres sich daher mehr dem Charakter der germanischen Monumente des nordöstlichen Frankreichs nähert. Das Portal ist reich mit Statuen umgeben, die Frontons mit Basreliefs. (1843 wurden vom Ministerium 150,000 Fr. zu Reparaturen der Kath. bewilligt.) Auch die Kirche Saint Michel stammt von den Britten her. Aus dem 10. oder 11. Jahrh. datirt die Kirche des heil. Kreuzes, welche gute Gemälde besitzt. Die Kirche Saint-Bruno hat gute Wandbilder von Bérenzague. Das Kloster St. Severin datirt aus der frühesten Periode des romanischen Styls; die Arkaden des Klosterhofes z. B. sind ungemein schwerfällig ausgeführt. Die Börse ist ein quadratisches, mit Arkaden umgebnes Gebäude. Das prächtige, 1774 von L. V. Louis erbaute Theater steht völlig frei; zwölf korinthische Säulen zieren die Façade; der mit einer Balustrade umgebne Fries trägt zwölf Statuen; die Decke ist schön von Robin gemalt, wo die Stadt dargestellt ist, wie sie, geleitet von der Weisheit, dem Apoll opfert und den Musen, wobei Merkur und Bacchus als Symbole für das durch seinen Handel und seine Weine berühmte Bordeaux angebracht sind. Das ganze Theater kostete 2,300,000 Francs. Aus der Römerzeit hat B. noch ein Amphitheater, in Ruinen freilich; es soll zu einem Palast des Gallienus gehört haben. — Viele schöne Gebäude von B. sind mit Basreliefs von Claude Francin und van der Vort geschmückt. Die Akademie hat einige Antiken, das Museum die schöne Statue des Phocion aus Marmor, welche von Fr. N. Delaistre (gest. 1832) gearbeitet ist. In der Gemäldegallerie finden sich mehre schätzbare Stücke.

Bordone, Paris, ein bedeutender venetianischer Meister, der von 1500—1570 lebte und Schüler des Tizian war. Er zeichnet sich durch die zarteste Ausbildung des Kolorits, daher namentlich in weiblichen Bildnissen aus, ist aber in Darstellungen, wo eine höhere Kraft erfordert wird, nur wenig befriedigend. Das Berliner Museum besitzt von ihm die Bildnisse zweier Männer, welche im Freien sitzend mit Schachspielen beschäftigt sind; beide in schwarzer Kleidung; in der Landschaft freie Säulenhallen; im Mittelgrunde mehre kleine Figuren, von denen vier an einer Tafel beim Kartenspiel sitzen (Bezeichnet: *O. Paris. B.* Auf Leinw. 3 F. 8 Z. hoch, 5 F. 10 Z. br.) Ausserdem besitzt das B. M. zwei thronende Marien und eine Venus von ihm. Letztre ruht entkleidet auf einem rothen Teppich in einer Landschaft und hat zu Füssen ein Bologneserhündchen; in der Ferne ein Schäfer mit seiner Heerde, der die Schallmei bläst. (Auf Holz, 4 F. hoch, 5 F. br.) Als jüngste Erwerbung der Gall. des Berl. Museums muss das Bildniss einer jungen Frau, mit einem Federhut, im rothen Kleide, erwähnt werden. Es rechtfertigt die sehr ehrenvolle Stellung des P. Bordone als Porträtisten aus tizianischer Schule durch die Frische der Auffassung wie durch die ungemeine Klarheit der für ihn besonders lichten Färbung. Es stammt aus der Samml. des Grafen Lechi zu Brescia, ist auf Leinwand gemalt, 1 F. 11 Z. hoch und 1 F. 5½ Z. breit. In Dresden sieht man die Diana in einer Landschaft (Kniestück in Lebensgrösse) und die Halbfigur des Apollo mit der Lyra von ihm. Die Pinakothek zu München besitzt unter andern von ihm das Bildniss einer in rothen Sammet gekleideten Frau (Kniestück), und die Leuchtenbergsche Samml. daselbst den Abschied Jesu von seiner Mutter.

Boreas, im Mythus der Alten einer der vier Hauptwinde, dessen Brüder Hesperos, Zephyros und Notos heissen. Boreas ist der personificirte Nordwind; man machte ihn zum Sohn des Asträos und der Aurora (Eos) und liess ihn somit von den Titanen abstammen. Er zählte zu den göttlichen Wohlthätern der alten Welt, denn er brachte in Kleinasien und Europa kalte, aber reine und heitere Luft, in Afrika Wolken und Regen. Seine Heimath war eine Höhle der Rhipäischen Gebirge in der Nähe der Hyperboräer. Obschon er in Attika oft übel vermerkt ward, stand er doch bei den Athenern in hoher Verehrung, da sie ihm die Zerstörung der Flotte des Xerxes dankten, wofür er auch ein Templein bekam. Auf seine Rechnung kommen mehre Liebesabenteuer. So liebte er z. B. die Orithyia, Tochter des attischen Königs Erechtheus, und weil er sie nicht in Güte gewann, entführte er sie durch die Luft, worauf sie mit ihm die barbarische Höhle theilen musste. Dieser Raub der Orithyia ist ausserordentlich häufig von den Alten dargestellt und höchst mannigfach aufge-

fasst worden. Orithyia gebar dem Boreas drei Boreaden, zwei Söhne und eine Tochter. Auch des Arkturos Tochter **Chloris** ward von B. entführt. Die Nymfe **Pitys** aber, welche den stürmischen Windgott nicht erhörte, sondern den Pan bevorzugte, schleuderte er nach einem Felsen, an dem sie zerschmettert niederfiel. Von vielen der berühmtesten Fabelrosse der Alten war er Vater; so zeugte er mit der Harpye Aellopos die Rosse Xanthos und Podarge, mit der Erinnis das Viergespann des Ares (Aithon, Konabos, Phlogios und Phobos), mit den Stuten des Erichthonius aber zwölf windschnelle Füllen. Auf dem zedernen Kasten des Kypselos, wo eins der Reliefs den Raub der Orithyia darstellte, hatte Boreas Schlangenschwänze statt der Füsse (Pausanias V, 19, 1.) und am Thurm der Winde zu Athen erscheint er als ein bärtiger Alter mit kräftigen strengen Zügen, vollständiger bekleidet als die übrigen Winde, mit einem weiten, in trefflichem Faltenwurf flatternden Mantel. Die Tritonsmuschel in seiner Rechten bezieht man auf sein pfeifendes Stürmen. (Vergl. Stuart: *Antiqu. of Athens I. p.* 23, und Hirt's mythol. Bilderb. II, S. 143.) Bei den Römern heisst er gewöhnlich **Aquilo** oder **Septentrio**. Auch trägt er den Namen **Aparctias**.



Borger, ein junger Bildhauer zu Köln, aus der berühmten Schule von Schwanthaler, hat sich bereits durch Tüchtiges in seinem Fache bewährt. Neuerdings modellirte er eine für den Giebel des neuen Kölner Wachthauses bei der Kirche St. Georg bestimmte kolossale Reliefgruppe: zwei Soldaten in antiker Rüstung gegen einander liegend. Die Arbeit soll in Bronce ausgeführt werden. Andre Compositionen von Borger sind die Gypsstatuetten Hermanns des Cheruskers und Wallraff's, des ehrwürdigen Kölner Kunstsammlers. Alles lässt auf vorhandnes Talent schliessen, das bei fernerer Ausbildung und fortgesetzten eigenen Schöpfungen sich bald klarer herausstellen wird.

Borghesischer Fechter; s. im Art. **Agasias**.

Borgia, **Lucrezia**. Das Bildniss dieses schönen und berüchtigten Weibes, von dem Italiens Geschichte spricht, hat **Tizian** in einer heil. Familie angebracht, die man in der Dresdner Gall. sieht. Da steht vor der Heilandsfamilie die schöne blonde Giftmischerin in schwerseidnem, weissen Gewande, die Fingerspitzen beider Hände nach höfischer Kirchenetikette zierlich zum Gebete aneinander geneigt. Sie tritt kühn hervor, doch weichen ihre Augen ein wenig seitwärts, eines guten Empfanges bei ihrer Aufwartung nicht ganz gewiss. Ihr Gemahl, **Alfonso I.**, Herzog von Ferrara, hat sich scheu hinter sie zurückgezogen. Er ist ein blonder, grossköpfiger, gebildeter, aber schwacher Mann. Seine Linke hat er auf den Arm Lucrezia's gelegt, als wollt' er sie halten oder als hätte sie ihm vorher zugeflüstert: Halte dich nur an mich, ich will es schon abmachen! Zwischen Lucrezia und der heil. Familie blickt der kleine Sohn, der seinem Vater unter dem eitlen Namen Herkules II. in der Regierung folgte, zum Jesuskinde wie fürbittend herüber. Auch er hat die Fingerspitzen nach der Kirchenetikette zum Gebet aneinander geneigt, denn mit ineinander gefalteten Händen betet nur das gemeine Volk, welches keiner Indulgenz zum Sündigen bedarf. Das Jesuskind hat vor der nahenden unheiligen Familie mit beiden Händen sein scheues Vögelchen auf die abgekehrte Schulter gerettet; mit dem höchsten Unwillen, welchen ein Kindergesicht ausdrücken kann, blickt es die Heuchler an. Selbst Maria, die Immerfürbittende, hat ihre Augen hinweg und in das Buch gewendet, welches sie mit der Rechten hält und auf dem Schoosse liegen hat. Sie wird in solcher Entfernung die Schrift kaum erkennen, sie braucht aber doch wenigstens nicht das sündhafte Weib anzuschauen. Dagegen starrt der heil. Joseph mit dem tiefsten Ingrimme und herzlichster Verachtung die Herzogin an. Fragt man, wie der Künstler ein bestelltes Porträtbild so aufzufassen und als ein Bild der tiefsten, furchtbar sich aussprechenden Ironie darzustellen vermochte? Tizian konnte, wie jeder grosse Meister, in seinen besten Farbenschilderungen nur seine Gemüthsstimmung, welche ihm der Gegenstand einflösste, zur Darstellung bringen. Diese Gemüthsstimmung zu verstehn, ist nicht die Sache **vieler**, am allerwenigsten der im äusserlichen Scheinleben befangenen Menschen. Alfonso wird ihm das Porträtgemälde bezahlt haben, ohne sich dabei weiter etwas zu denken; doch wird es weder ihn noch seine

Lucrezia bezaubert haben, ohne dass sie sich des Grundes davon bewusst gewesen sein möchten. Das Bild ist ein Kniestück in Lebensgrösse, auf Leinw. 5 F. 9 Z. br., 4 F. 1 Z. hoch. Lithografirt findet es sich im Hanfstängl'schen Werke.

Borgognone, ein lombardischer Meister, der um 1500 blühte und dessen eigentlicher Name Ambrogio Fossano ist. Aus den Werken dieses eigenthümlich interessanten Künstlers verschwindet der antikisirende Styl der paduanischen Schule (die auch in der Lombardei, namentlich in Mailand sich geltend gemacht) bereits zum grossen Theil und es tritt dafür jene ursprüngliche Weichheit, verbunden mit dem Ausdruck einer höchst liebenswürdigen Milde und Sanftmuth, hervor. In der Karthause bei Pavia ist von ihm eine bedeutende Anzahl von Fresken und Altartafeln gemalt, namentlich ein schönes Altarblatt vom J. 1490 mit der Darstellung des Gekreuzigten. Andre seiner Werke sieht man in mailändischen Kirchen, in S. Ambrogio, in S. Simpliciano, in S. Eustorgio etc. Das Berliner Museum besitzt zwei Stücke von ihm; das eine stellt die unter einem Baldachin thronende, das Kind auf ihrem Schooss haltende Maria dar; rechts sieht man den Täufer Johannes, links den heil. Ambrosius, am Fusse des Thrones das Lamm, je rechts und links in der Luft vier schwebende Engel. (Bezeichnet: *Ambrosii Borgognoni op.* Auf Holz, 5 F. 9 Z. hoch, 4 F. 4 Z. br.) Das zweite zeigt die Maria auf einem reich mit Reliefs verzierten goldnen Throne sitzend und das segnende Christkind auf dem Schooss haltend; je rechts und links zeigt sich ein verehrender Engel. (Auf Holz, 3 F. 9 Z. h., 1 F. 9 Z. br.) Eine Jungfrau mit dem Kind wird von ihm auch in der Raczynskischen Gall. zu Berlin gesehn.

Borgund, im norwegischen Stifte Bergen, besitzt eine aus Holz gebaute Kirche, die im Einzelnen zwar mehrfach erneut, deren hochalterthümliche Anlage und Formenbildung aber dadurch nicht verwischt ist. Ihrer ursprünglichen Anlage nach ist diese Kirche, gleich den Holzkirchen zu Urnes in Bergen und zu Hitterdal in Tellemarken, eine Säulenbasilika mit halbrund geschlossnem Chor, doch von mehr byzantinischer als römischer Einrichtung, da der Chor einen gesonderten, durch Breterwand abgetrennten Bautheil ausmacht und auch als solcher durch ein Kuppelthürmchen, das über ihm isolirt emporsteigt, äusserlich bezeichnet wird. Ein niedriger, durch Arkaden halbgeöffneter Umgang, der sich rings um das Aeussre der Kirche (wie auch bei der zu Hitterdal) umherzieht, scheint ebenfalls auf byzantin. Einfluss zu deuten. Die Schnitzwerk-Dekorationen an den Portalen lassen zwar noch den Ornamentenstyl der angelsächsischen Miniaturen, den Ausdruck des urgermanischen Formensinnes herausfinden, doch hat dieser Formensinn schon eine gewisse Umbildung nach eigentlich romanischer Weise erfahren, wie letztre sich im 12. Jahrh. in Deutschland ausbildete. Ueber das Alter dieses und ähnlicher kleiner Monumente jener skandinavischen Region ist die Untersuchung noch ungeschlossen. Abbildung der Borgunder Kirche findet sich in den vom Landschafter J. Chr. Dahl herausgegebnen „Denkmalen einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühsten Jahrh. in den innern Landschaften Norwegens," im 1. Heft in 6 lith. Blättern.

Born, Pieter, der im Jahr 1560 in die Gilde zu Antwerpen kam, ist als Maler von Landschaften in Wasserfarben bekannt.

Borne, Ort bei Breslau, besitzt eine Kirche aus dem 13. Jahrh., die freilich aber im Laufe der Zeit manche Veränderung erfahren hat.

Bornhofen, ein Ort am Rhein, besitzt eine alte Kirche, welche durch eine Pfeilerreihe in der Mitte in zwei gleiche Langschiffe getheilt ist.

Bornstedt, Hermann, s. Bonstede.

Borromäische Inseln, im *Lago maggiore*. Sie sind Eigenthum der Familie Borrommeo und waren früher nackte Felsen, bis man diese im 17. Jahrh. mit Erde bedeckte und anpflanzte. Die grössere dieser Inseln, Isola bella, besteht aus zehn hängenden, auf grossen gewölbten Terrassen ruhenden Gärten, die durch Treppen mit einander in Verbindung stehn und hundert Fuss pyramidenartig emporsteigen. Die höchste Terrasse liegt 120 F. über dem See, hat 30 F. im Quadrat und gewährt die entzüchendste Aussicht auf den See, die Ufer und Alpen. Diese „hängenden Gärten," mit Statuen, Obelisken, Vasen, Fontainen und Lauben ausgeschmückt, wurden so im J. 1610 durch Rossi angelegt. Darauf befindet sich auch ein prächtiger Palast der Borromäer, worin Skulpturen, Mosaik, Gemäldekopieen und eine Reihe Muschelgrotten gesehn werden. Die *Isola madre* ist eine Stunde von Isola bella entfernt und dieser ähnlich angelegt, doch nur mit sieben Terrassen. — Auf Isola bella zeigt man einen hohen Lorbeerbaum, in dessen Rinde Napoleon vor der Schlacht von Marengo das Wort *Battaglia* einschnitt.

Borromäus, der Heilige. Derselbe war ein Graf Carlo Borromeo und stammte aus alter mailändischer Familie, wurde 1538 auf dem Stammschlosse Arona am Lago

maggiore geboren und ward bereits als 12jähriger Knabe Commendaturabt. Er studirte die Rechte zu Pavia, wurde durch seinen Oheim Papst Pius IV. erst zum apostolischen Protonotar und Referendar, dann zum Kardinal und Erzbischof von Mailand gemacht. Ein treues Werkzeug des Papstes bewirkte B. durch seinen Einfluss, den er als Legat in der Romagna, Mark Ankona und Bologna, und als Protektor von Portugal, den Niederlanden und der Schweiz, sowie der Franziskaner, Karmeliter und Maltheser gewonnen, die Wiedereröffnung und den für das Papstthum so glücklichen Ausgang des Concils von Trient. Unter Pius V. nahm er 1566 seine beständige Residenz in Mailand. Hier verschönerte er nach seiner Ansicht den Dom, sowie die Feier des Gottesdienstes, trat umsichtig und entschieden als Reformator der arg verfallnen Kirchendisciplin auf und hinterliess 1584, wo er starb, seine Diöcese als ein Muster von bischöflichem Sprengel. Als im J. 1570 eine Hungersnoth und sechs Jahre später eine Pest zu Mailand ausbrach, rettete er durch seine Aufopferung und durch schnelle Anordnung zweckmässiger Hilfe einen grossen Theil der Bevölkerung. Er brachte den Pestkranken eigenhändig das Sacrament, als die Priester aus Furcht vor Ansteckung sich dessen weigerten. Mehre angebliche Wunder auf seinem Grabe veranlassten 1616 seine Heiligsprechung. Berühmt ist seine an Gold und Juwelen reiche Kapelle im Mailänder Dom, in welchem ihm mehre Statuen gesetzt sind. Eine Kolossalstatue des B. das. ist von Claudio Monti, der auch die Statue des Altanes am Eingang der Borromäuskapelle schuf; eine aus Silber, von Cesare Procaccini, sieht man in der Domsakristei. Am Westufer des Lago maggiore in der Nähe seines Geburtsorts steht jene riesige Kupferbildsäule des Heiligen, welche durch Siro Zanello und Bernardo Falconi hergestellt ward (vergl. den Art. *Arona*). Von P. Mignard existirte ein Gemälde, das den Heiligen vorstellte, wie er zu Mailand den Pestkranken das Abendmahl reicht; dies in Rom verloren gegangene Bild ward von F. de Poilly gestochen, und die ersten Abdrücke (sehr gr. Royalf.) zeigen den Heiligen mit der Linken die Hostie reichend.

Borromini, Francesco, Bildhauer und Baumeister, geb. 1599 zu Bissone, gest. 1667 zu Rom, studirte unter Carlo Maderno die Architektur und ward nach dessen Tode zum Architekten des Doms von St. Peter ernannt, wo er aber unter Bernini stand, der in ihm seinen eifrigsten, feindseligsten Nebenbuhler fand. Wenn Bernini und seine Mitstrebenden bei ihrem übertriebenen Dekorationsstyl im Allgemeinen auf eine gewisse Grossartigkeit des Eindrucks hinarbeiteten, so trat ihnen eine Richtung gegenüber, welche, von allem innern und äussern Formengesetz sich entfernend, nur durch die abenteuerlichsten und launenhaftesten Combinationen zu wirken suchte. Borromini, das Haupt dieser Partei, verbannte soviel als möglich alles Gradlinige in den Grund- und Aufrissen seiner Architekturen und ersetzte es durch Curven der verschiedensten Art, durch Schnörkel, Schnecken etc.. Den Hauptformen raubte er ihre gesetzmässige Bedeutung, während er die untergeordneten, nur mehr für die Dekoration bestimmten Nebenformen mit völliger Willkür als die vorzüglichst wichtigen Theile des Ganzen behandelte. So arg indess eine solche Ausartung war, so entschieden dieselbe als die gänzliche Auflösung des architektonischen Sinnes erscheinen musste, so fand sie doch den lebhaftesten Beifall und zahlreiche Nachfolge. Rom ist voll von solchen Frazzenbildern der Architektur. Von Borromini's Bauten daselbst nennt man nur die Kirche der Sapienza mit der concaven Façade (ein Werk von höchst bizarrer Construktion), das Oratorio de' Padri della chiesa nuova, die Kirche und einen Theil des Collegium der Propaganda, die Façade von St. Agnese auf der Piazza Navona etc. Dieser geschmacklose Baumeister erstach sich aus Hypochondrie mit demselben Dolche, den er bei seinem zum tödtlichsten Hass gewordnen Neid gegen Bernini zu dessen Vertilgung bereit gehalten.

Borstenpinsel (Malergeräth) werden an 15—16 Zoll lange hölzerne, runde Stäbchen gebunden. Sie müssen eine konische Form haben, ohne in eine wahre Spitze auszulaufen; diese darf nie mit der Scheere zugespitzt, noch geschliffen sein, sondern muss aus den natürlichen schwächern Enden der Borsten bestehen. Im ersten Falle entstehen Furchen in der Farbe, im zweiten verliert sie an Elasticität und lässt die Farbe nicht gehen. Man hat sie von der Stärke einer gewöhnlichen Stricknadel, bis zu der eines Zolles und darüber; die dünnen haben immer auch ein zarteres Haar. Der Anfänger geht ungern an den Gebrauch der Borstpinsel, glaubt durch kleine spitze Pinsel auch feinere Arbeit zu liefern, irrt aber stark, denn nur durch Borstenpinsel, sowie durch Fischpinsel, lässt sich fein, breit und geistreich malen, weil diese die Farbe auf der Leinwand besser absetzen, anstatt dass die Haarpinsel sie rollen und abwischen. Man nimmt beim Malen gegen sechs Borstpinsel und etliche Fischpinsel in die linke Hand, und wechselt damit nach dem Bedürfniss der Grösse oder nach den Farben. Die Farbe nimmt man nur mit der Spitze auf, spült die Pin-

sel, welche zu voll von Farbe sind, in dem Pinseltroge aus und drückt sie mit etwas Leinwand rein, oder taucht sie in Leinöl und legt sie vorläufig zurück. Abends nach geschehner Arbeit ist nicht zu versäumen, alle Pinsel mit Seife zu reinigen, wobei folgendermassen verfahren wird. Man taucht die Haare in lauwarmes Wasser, reibt sie gelinde durch ein Stück Seife, bis sie eine volle Quantität davon aufgenommen haben, und wäscht sie nun in der flachen Hand, erst ohne Wasserzuthat, nachher mit vielem Wasser vollkommen rein, worauf man sie nochmals in reinem Wasser spült und an Leinwand trocknet. Sind die Pinsel aber schon mit der Farbe eingetrocknet, so muss man sie, vor der Behandlung mit Seife, in Spiritus vini oder Terpentin einweichen. (A. W. Hertel's: „Kl. Akad. der Zeichnen - und Malerkunst.")

Bos, Baltasaer, ein holländischer Zeichner und Stecher des 16. Jahrh. In der Kupferstichsamml. des Erzherzogs Karl zu Wien findet sich ein Blatt mit der Schrift: *Baltasaer Bos faciebat. Hieronymus Cock pictor Antverpianus excudebat* 1550. *Inclyta Lugduni si non tibi cognita, lector, moenia etc.* Ansicht von Leyden.

Bos, Cornelius, auch Bosch und Bus geschrieben, geb. um 1510 in den Niederlanden, war Zeichner und Kupferstecher, kam jung nach Italien und liess sich zu Rom nieder, wo er einen Kupferstichhandel etablirte. Er scheint sich nach den italien. Meistern Marco da Ravenna und Enea Vico gebildet zu haben. In seinen von 1530 bis 1564 nach eigner Zeichnung und nach Raffael, Giulio Romano, auch nach Lombardus und Franz Floris gestochnen Blättern ist die Ausführung trocken und ohne Wirkung.

Bos, Hieronymus, Maler, Formschneider und Kupferstecher, aus Hertoghen Bosch (Herzogenbusch), blühte zwischen 1450—1500 und scheint in Spanien gestorben zu sein. Es war ein origineller Geist, den im 15. Jahrh. die dem Alltäglichen sich zuwendenden altholländischen Maler von Anbeginn an wie einen sie selbst verspottenden Mitbewerber neben sich hatten. Er steigert nicht allein in gewöhnlichen Vorstellungen die Auffassung des gemeinsten Alltaglebens zur Karikatur, sondern sucht, als sei es sein eigentlichstes Bemühn, auch Mythisches und Biblisches durch fantastische Entstellung ins Niedrige zu ziehn, aus beiden Feldern eben diejenigen Gegenstände heraus, welche die Aufnahme fantastischer scheuseliger Ungeheuer am meisten erleichterten. Es sollen diese mit abenteuerlichen Missgestalten überfüllten Bilder in zierlichster Glätte der buntglühenden, glitzernden Farben auf weissem Grunde höchst sauber ausgeführt sein. Er vollendete seine Gemälde mit einem Wurf, ohne die Farben mehrmals aufzutragen, die er mit Oel bereitete. Zwar kann die genauere Würdigung des Künstlers nur von den zahlreichen in Spanien befindlichen Gemälden ausgehen, die zur Zeit noch allzu ungenau beschrieben sind; doch dürften sie wenigstens, was Erfindung betrifft, von den in Holz geschnittnen Blättern nicht abweichen, die, schon von Carel van Mander erwähnt, im 16. Jahrh. beliebt waren und noch heute, obwohl nicht grade sehr häufig, in Sammlungen getroffen werden. So wenig wahrer Humor in ihnen enthalten sein dürfte, haben doch sie und auch die Gemälde merkwürdig genug einen und den andern Niederländer des 16. Jahrh. zur Wiederbetretung des Bos'schen Irrwegs verleitet, zumal in den Jahren 1556—65. Im Escurial befinden sich sieben Stücke von H. Bos auf Holz gemalt; die Kirche zu St. Domingo in Valencia besitzt zwei Tafeln von ihm, an zwei Altären der Kapelle der Könige. Ihm zugeschrieben wird auch ein Gemälde auf Holz mit zwei Flügeln im Berliner Museum. Auf dem rechten Flügel ist in einer grossen Landschaft die Erschaffung des Weibes, der Sündenfall und die Vertreibung aus Eden dargestellt; in der Luft der thronende Vater, unter ihm die himmlischen Heerschaaren, welche die gefallnen Engel, die schon allerlei Teufelsgestalten angenommen haben, aus dem Himmel auf die Erde herabstürzen. Im Mittelbilde der auf dem Regenbogen thronende, Gericht haltende Christus, umgeben von Maria, dem Täufer, den 12 Aposteln, und Engeln mit den Marterwerkzeugen; 4 andre Engel posaunen zur grossen Urständ (Auferstehung); rechts in der Luft einige von Engeln gen Himmel getragne Selige. Auf dem ganzen übrigen Bilde, sowie auf dem linken Flügel, ist die Hölle vorgestellt mit einer Unzahl von Martern, die den Verdammten von abenteuerlichst gestalteten Satanisken angethan werden. — Arbeiten des Malers beschrieb schon Morelli's anonymer Reisender; auch erwähnt ihn als *Jeronymo Bosco* ein Hofjunker Karls V., Don Felipe de Quevara, in seinen um Mitte des 16. Jahrh. verfassten Commentaren. Das jüngste Gericht von H. B. hat der Herzogenbuscher Alart du Hameel gestochen. Bos selbst schreibt man die Blätter zu, die *Jer. Bosche* und *Bos* bezeichnet sind und keinen Stechernamen tragen. Eine Menge nach H. B. gefertigter Stiche ward von Hieronymus Cock verlegt.

Bos, Lodewik Jans van den, blühte gegen Ende des 15. Jahrh. zu Amsterdam und war in Malung von Blumen, Früchten und Insekten ausgezeichnet. Nament-

lich sind seine Früchte äusserst täuschend und die Insekten daran so klein, dass man sie mittels Lupe betrachten muss.

Bosch (Bos), Anton van den, blühte um Anf. unsers Jahrh. Wir kennen diesen Maler mehr als Aetzer. Ein vorzügliches Exemplar des nicht in den Handel gekommnen Blätterwerks dieses Meisters kam in den Besitz Rudolf Weigels zu Leipzig. Es besteht in radirten Landschaften, zum Theil nach oder in der Manier der grossen niederl. Landschafter, und in Blättern in Zeichnungsmanier, welche glückliche Imitationen schöner Zeichnungen von A. v. Ostade, ter Himpel, J. Hakkaert, A. Bloemaert, P. Potter, H. Sachtleven, W. van der Velde, J. de Witt u. A. enthalten. Mehre Blätter sind mit dem Namen A. v. d. Bosch und A. v. d. Bos und mit den Jahrzahlen 1801 und 1803 bezeichnet. Das Format von kl. 8. bis qu. Fol.

Bosch, Bosche. So werden Hieronymus und Cornelius Bos nicht selten geschrieben. Uebrigens gibt es einen Balthasar van den Bosch, Maler zweiten Ranges in Conversationsstücken (die sich der Weise des Teniers nähern), gest. zu Antwerpen 1715; einen Fruchtmaler Jakob van den B., gest. zu Amsterdam 1676; und einen amsterdamer Landschafter Johannes de Bosch, gest. 1785.

Böschung, die Begrenzungsfläche an einem Gegenstande, die mit dem Horizont einen spitzen Winkel bildet. So werden die Seiten eines Grabens abgeböscht, um das Nachfallen der Erde zu verhüten. Eine Mauer hat eine Böschung, wenn sie nach oben schwächer wird, oder die untere Stärke nach obenhin allmälig und ohne Absätze abnimmt. Böschung und Dossirung sind demnach verwandte Begriffe, die sich indess doch von einander unterscheiden. So wird die Seite eines Grabens abgeböscht, die eines Deiches dossirt. Die Schräge der Böschung wird also bestimmt: denkt man sich durch den untern Punkt einer Böschung eine Horizontale gelegt und auf diese von dem höchsten Punkte eine Lothrechte gefällt, und sind beide Linien gleich, so sagt man: die Böschung ist eine einfüssige. Ist die Horizontale nur halb so gross als die Lothrechte, so ist die Böschung eine halbfüssige. Ist sie ein- und einhalbmal so gross, so heisst sie anderthalbfüssig; ist sie doppelt so gross, zweifüssig. Gleiche Bezeichnung findet auch bei Bestimmung der Schräge einer Dossirung statt. — Das Ansehn von Stärke der Mauern wird dadurch gesteigert, dass man der Vorderfläche eine Neigung nach innen, eine Böschung gibt, was vorzüglich bei Unterbauen geschieht.

Bosco, Jeronymo (Girolamo); so verändert kommt der Name des Niederländers Hieronymus Bos (Bosch) bei spanischen und italien. Autoren, wie bei Quevara und Lomazzo, vor.

Boser, Karl Friedr. Adolf, Maler zu Düsseldorf, geb. 1811 zu Halbau im preuss. Reg.-Bezirk Liegnitz in der Provinz Schlesien, begann seine Studien auf der Akademie zu Dresden, besuchte darauf die Akademie zu Berlin und wirkt seit 1836 unter den Düsseldorfer Künstlern. Von seinen bisher ausgeführten Gemälden (meist kleineren Genrebildern) erwähnen wir: die beiden Mädchen; Egmont und Klärchen; Faust und Gretchen (die beiden letztern Bilder n. Göthe); die beschenkte Braut, welche vor dem Spiegel sich mit dem empfangenen Goldgeschmeide schmückt (das Incarnat sehr fein, die Stoffe brillant); das Vogelschiessen der Düsseldorfer Künstler in der Wolfsschlucht (mit 29 Porträtfiguren der ausgezeichnetsten Künstler der Düsseldorfer Schule, den Bildnissen Schadow's, Lessing's, Schrödter's, Sohn's, Hildebrandt's, Köhler's, Steinbrück's, Jordan's, Ritter's etc.) Am meisten beschäftigt ihn das Porträtfach, und zwar besonders das Bildniss im kleinern Maasstabe, worin er die Mehrzahl der zu Düsseldorf lebenden Personen der höhern Stände ausgeführt hat. Boser besitzt eine solche Fertigkeit im Porträtiren, dass er ein kleines Bildniss in Octavformat — frisch, kenntlich, charakteristisch — in Einem Tage zusammenmalt.

Bosio. — Unter den Künstlern dieses Namens nennen wir zunächst François Bosio, der 1769 zu Monaco geboren ward. Er kam jung nach Frankreich und trat in die Schule des Bildhauers Pajou, dessen Grundsätze ihm aber nicht zusagten, daher er bald seinen eigenen Weg ging, seine Lehrerin in der Antike suchend. Er schuf zahlreiche Werke, die sich alle durch anmuthige Form, welche Ausführung, durch Geschmack und Vollendung empfehlen. Seine berühmteste Arbeit sind die Hautreliefs der Vendomesäule. Aeusserst bedeutend ist er in Gruppen, Statuen, Porträts. Vortrefflich ist seine (von Carboneaux gegossne) Broncegruppe im Tuileriengarten, welche den Herkules darstellt, wie er mit dem in eine Schlange verwandelten Achelous kämpft. Hier hat der Künstler herrlich verstanden, alle Muskeln des menschlichen Körpers zu entwickeln und in Bewegung zu setzen. Um 1816 entstand sein „Hyazinth" (in der Gallerie Luxemburg), eine Statue von zartem unbefangenem Ausdruck; der Tors ist bewundernswürdig, und das Ganze ein unvergleichliches

Meisterwerk. 1817 lieferte er par ordre du roi die Statue des Herzogs Enghien, 1822 die Reiterstatue auf dem Platze des Victoires, 1823 Heinrich IV. als Kind (in Marmor für das Museum), 1824 die höchst anmuthvolle Figur der Nymfe Salmacis, wovon er das Originalmodell dem Berliner Museum schenkte, 1826 die Statuen der France und der Treue am Grabmale des Malesherbes, das Viergespann für den Triumfwagen des Carroussels (1828 aufgestellt), 1830 das Monument des Grafen Demidoff, von 30 F. Höhe, in sechs Figuren bestehend und mit Basreliefs und Inschriften am Piedestal. Dies Werk wurde von Soyer in Bronce gegossen. Wir erwähnen noch seinen liegenden Scheibenwerfer, ganze Figur in Bronce, ausgezeichnet durch gefällige Eleganz und eine ungewöhnliche Leichtigkeit. Von seinen Büsten sind vorzüglich zu nennen: die des Kaisers Napoleon und der Kaiserin, der Königin Hortensia, der Herzogin von Rovigo etc., wo ausser der Aehnlichkeit auch die Zartheit des Ausdrucks preiswürdig ist. — Sein Neffe Astianax Bosio weihte sich ebenfalls der Plastik und ist durch die Büste des Admirals Bougainville wie durch andre, in Büsten und Statuen bestehende Arbeiten bekannt geworden. — Jean Bosio, um 1780 geboren, trat zu Paris mit schätzbaren Historien auf; sein frühstes Gemälde der Art, die schöne Scene vom Tod des Anchises, datirt von 1803. Seine Venus, dem Paris die Helena bringend, kam 1819, seine sterbende Muttergottes 1822 zur Ausstellung.

Bossage, Rustik, heisst das Quaderwerk, bäurische Werk.

Bosse oder Rondebosse heisst, im Gegensatz der auf einem Relief dargestellten Figuren, die Ausführung derselben in völlig raumerfüllender Gestalt, als Büsten, Statuen etc.

Bossiren heisst: erhobene Bildwerke oder völlige Rundwerke aus weichen Massen (z. B. aus Gyps, Thon oder Wachs) formen.

Bossius Belga, Jacob, ein Belgier, wie sein Zuname besagt, wird in den J. 1551 und 1561 — 63 arbeitend erwähnt. Er scheint von einem Schüler des Marcantonio unterrichtet worden zu sein, stach in Rom nach antiken Gebäuden und Statuen, und nach Raffael und Blocklandt, für den Verlag von Ant. Lafreri. Seinen Stichen wäre mehr Richtigkeit der Zeichnung und weniger Trockenheit der Ausführung zu wünschen. Doch ist die Manier nett. Sein Monogramm ist: *B. B.* oder *BB.*, auch *BB. F.* oder *B-B F* (wie letztres mit der Jahrzahl 1551 vorkommt).

Both, Andreas und Johann, ein brüderliches Malerpaar von Utrecht; erstrer das. 1609, letztrer 1610 geboren. Sie lebten grossentheils in Italien und starben beide in Venedig 1650. Sie genossen den ersten Unterricht beim Vater, einem Glasmaler, studirten nachher unter A. Bloemaert, ohne dessen Manier anzunehmen, und wandten sich in Italien zur Weise des Claude Gelée. In Rom arbeiteten sie oft brüderlich zusammen, indem Johann die Landschaft, Andreas die Figuren und Thiere malte, beide in einem Geiste, dass diese gemeinsam gearbeiteten Bilder wie von Einem Pinsel herrührend erscheinen. Die Both's stehen unter den sogen. novellistischen Landschaftsmalern oder landschaftlichen Novellisten mit obenan. Beider Bilder sind ausgezeichnet durch die Haltung und Harmonie des Ganzen; die Gruppe der Figuren ist häufig vorherrschend. Eins der vorzüglichsten Bilder Johann Both's (dessen Staffirer ausser Andreas auch Karl du Jardin war) findet man in der Dresdner Gallerie unter Glas. Es schildert eine kurze Rast auf dem Wege; der eine von zwei an einer Waldecke haltenden Reitern, welcher uns den Rücken zukehrt, lässt sich von einem Jäger den Steigbügel höher schnallen, während der andre (uns zugewendete) sein Pferd am Wege grasen lässt; ein dritter Reiter ist voraus der Brücke im Mittelgrunde zugeritten. Die Töne des Bildes sind so warm und innig in einander verschmolzen, dass es dem Beschauer als eins der schönsten Meisterwerke in diesem Genre unvergesslich bleibt. Es ist auf Holz gemalt, 2 F. 3½ Z. breit, 2 F. hoch. Ausserdem besitzt Dresden noch vier Stücke Johanns und eins von Andreas Both. Letztres Stück ist ebenfalls auf Holz gemalt, 1 F. breit, 9½ Z. hoch. Ein Geisterbanner sitzt in einer Felsenhöhle in einem Buche lesend vor einem Tische, worauf eine grosse Büchse steht; ein Gespenst sitzt vor ihm; in einem mit Blut bezeichneten Kreise liegt ein Todtenkopf, darüber ein Schwert, daneben ein paar Katzen; ein grosses Gefäss steht auf einem Dreifusse über Feuer unter einer Feueresse, hinter welcher ein Gespenst vorguckt. Das Berliner Museum besitzt ein Stück von Johann Both mit Staffage von Andreas (auf Leinw., 5 F. hoch, 6 F. 7 Z. breit); es ist „*J. B.* 1650“ bezeichnet, datirt also aus dem Sterbejahre der Both's. Man sieht ein reichbewachsnes, rings von Bergen, auf deren einem eine Stadt liegt, eingeschlossnes Thal, in dessen Mitte eine Brücke über ein klares Wasser führt; im Vorgrunde, zwischen Bergen, neben grossen Bäumen, eine Gesellschaft von Herren und Damen zu Pferd, welche von einer Jagd zurückkehren; dabei mehre Jäger und Landleute. Von Andreas B. findet sich in der Schönbornschen Gall. zu Pommersfelden ein sehr

gut in einem dem Dujardin verwandten Silbertone durchgeführtes Bild, eine Hirtin nebst Kuh in einem Hofe darstellend. Zwei vorzügliche Landschaften von Johann Both hat die Samml. des Freih. von Fechenbach, jetzt auf dem Bodeck'schen Familienschlosse Markt-Heidenfeld bei Schweinfurt. In der Akademie zu Karlsruhe sieht man unter Nr. 200 im 4. Saale eine ziemlich grosse Landschaft Johanns, ausgezeichnet durch warmen Localton und gute Beleuchtung. Bei Versteigerung der Sammlung des Rothschildschen Kassiers Martini zu Paris (1844) ward eine Landschaft Jan Both's, eine hügliche Gegend von reichem Bewuchs (in schöner warmer Abendbeleuchtung, von delikater Ausführung und hie und da mit Wanderern, Hirten und Vieh von der Hand des Andreas B. staffirt) für 8600 Franks erstanden. Das namhafteste und beliebteste Stück Jan Both's bleibt der Abend (in der Dresdner Gall.), den W. Witthöft in Dresden gestochen und auch Franz Hanfstängl in seinem lithogr. Werke wiedergegeben hat.

Botta, Sohn des Historikers Carlo B., französischer Consul in Mosul, suchte seit seiner Ankunft daselbst (1841) nach Alterthümern in Ninive h, das Mosul gegenüber auf dem andern Ufer des Tigris liegt. Seine Nachgrabungen sind bisher von bestem Erfolg gewesen, worüber er in Briefen an den Orientalisten Julius Mohl für das asiatische Journal nach Paris berichtet hat. An den aufgedeckten Mauerresten eines Palastes fand er eine Menge Fragmente von Basreliefs und Inschriften, wovon er Zeichnung und Abschrift genommen.

Bottemann, Bildhauer, gebürtig aus Hall, zählt zu den talentvollsten jungen belgischen Künstlern. Sein Vater, ein Steinschneider, hatte ihn zu seiner Unterstützung bestimmt. Aber in der Brüsseler Akademie machte er unter Leitung von Simon und Geefs rasche Fortschritte in der höhern Kunst, und ging 1842 mit einem Stipendium seiner Vaterstadt nach Rom. Hier erhielt der 21jährige Belgier 1843 den ersten Preis in der Skulptur bei der Akademie von San Luca.

Böttger, Dr. Rudolf, Chemiker und Professor zu Frankfurt a. M., hat sich einen Namen durch die Erfindung erworben, Lichtbilder in Farben darzustellen. Die Darstellung eines farbigen Lichtbildes bedarf nicht mehr Zeit als die des gewöhnlichen; doch brachte der Erfinder zunächst nur drei Farben hervor, darunter am schönsten die Fleischfarbe. Ein andres Verdienst Rudolf Böttger's ist, dass er mit Herbeiziehung des Prof. J. Felsing, Kupferstechers in Darmstadt, die galvanoplastische Nachbildung gestochner Kupferplatten sich zuerst in Deutschland angelegen sein liess. Seine Versuche gelangten zum glänzendsten Resultat in einer Platte, die er nach einer von Felsing gestochnen Platte hergestellt hatte. Es war dies der kreuztragende Christus nach Crespi, der nun um äusserst geringen Preis in den Kunsthandel kam, denn die galvanoplastischen Abdrücke kosten etwa das Drittel des Preises für die Abdrücke der Felsingschen Originalplatte, welche letztern übrigens ihren Preis von 2 fl. beibehielten. Ueber das bei Herstellung der galvanoplastischen Nachbildung befolgte Verfahren hat Rud. Böttger selbst Folgendes publicirt. „Die mir vom Prof. J. Felsing zum Kopiren auf galvanischem Wege übergebene Kupferplatte mass 12½ rhein. Zoll in der Länge und 9½ Zoll in der Breite. Sie wurde in einem, dem in meinen „Beiträgen zur Physik und Chemie" (1841. Heft II. S. 86) von mir beschriebnen ganz ähnlichen Apparate, als negative Elektrode dienend, unmittelbar mit einer amalgamirten, in einem mit Thierblase umbundenen Glascylinder sich befindenden Zinkplatte durch schwache Kupferdrähte in leitende Verbindung gebracht und so das Kupfer aus der Kupfervitriollösung gezwungen, sich direkt auf die zuvor sorgfältig mit Olivenöl eingeriebene und wiederum abgeputzte Originalplatte abzulagern. Die Entfernung der Originalplatte von der Thierblase im Apparat betrug 4 Zoll rheinl. Alle 24 Stunden wurde die amalgamirte, als positive Elektrode dienende Zinkplatte gereinigt oder nach Bedürfniss durch eine neue ersetzt und gleichzeitig die verdünnte Schwefelsäure (aus zehn Theilen Wasser und einem Theil englischer Schwefelsäure bestehend) erneuert, die gesättigte Kupfervitriollösung aber, selbst wenn durch andauernde Zersetzung derselben eine grosse Menge freier Schwefelsäure darin nachweisbar war, niemals weggeschüttet, sondern alle zwei Tage darin soviel gepulverter Kupfervitriol aufgelöst als in der Siedhitze davon aufgenommen wurde, die Lösung sodann erkalten gelassen, durch Leinwand filtrirt und in den Apparat zurückgegossen. Nach Verlauf von zehn Tagen ward die mit der Originalplatte scheinbar zusammengewachsne Kopie aus dem Apparat hervorgezogen, abgetrocknet, in einen Schraubstock gespannt, die Ränder ringsherum bis zu einer Tiefe abgefeilt, wo die Grenzlinie zwischen dem Original und der Kopie sichtbar wurde. Hierauf klemmte ich mit Vorsicht die Schneide eines Taschenmessers auf einem einzigen Punkt zwischen beide Platten, steckte dann in die mit Sorgfalt erweiterte Ritze einen

dünnen **Hornspatel** und bewirkte mit diesem nach und nach die vollkommne Trennung der Kopie von der Originalplatte, ohne auch nur im mindesten die eine oder die andre zu lädiren. Das auf diese Weise gewonnene, eine gute halbe Linie dicke Hautrelief ward nun mit Aetzkaliauflösung gereinigt, hierauf mit Olivenöl gehörig eingerieben, dieses wiederum durch ganz weiches Fliesspapier und Mitanwendung einer Bürste vollständig entfernt und endlich auf gleiche Weise dem galvanischen Prozess, wie vorhin angedeutet, ausgesetzt, um eine dem Original ganz gleiche vertieft gravirte Platte zu gewinnen. Nach Verlauf von 14 Tagen erhielt ich eine solche von der Dicke einer guten Linie, die sich ebenfalls, ohne besondre Schwierigkeiten, von ihrer kupfernen Unterlage abheben liess, und die, wie mehrfach angestellte Prüfung ergab, in jeder Hinsicht der Originalplatte vollkommen gleicht." In den wesentlichsten Punkten stimmt das Böttgersche Verfahren mit den vom Dr. M. H. Jacobi, Akademiemitgliede zu Petersburg, in dessen 1840 publicirter Schrift über Galvanoplastik gegebnen Vorschriften und Andeutungen überein. Dies Verfahren ist nun durch Franz von Kobell einfacher und zuverlässiger gemacht worden, nach dessen wesentlichen Verbessrungen auch Amsler in München die glücklichsten galvanoplastischen Versuche gemacht hat. — Gleichzeitig und selbstständig wie Dr. Bromeis in Hanau machte Prof. Böttger die Erfindung, Glasplatten zu ätzen und damit Abdrücke zu machen.

Botticelli, Sandro, eigentlich Alessandro Filipepi, lebte von 1437 bis 1515 und war ein Schüler des Toskaners Fra Filippo Lippi. Auch er, wie sein Meister, zeichnet sich durch Sinn für weiche Anmuth, sowie durch eine lebhaft bewegte Fantasie aus, doch nur in den Werken seiner frühern bessern Zeit, während seine spätern Arbeiten ein nüchtern handwerksmässiges Gepräge haben. Fresken von ihm sieht man in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans zu Rom (28 Gestalten heiliger Päpste und drei grosse Wandgemälde: Moses der die Aegypter tödtet, die Rotte Kora und die Versuchung Christi); Altartafeln in verschiednen Gallerieen, namentlich in denen zu Florenz und Berlin (Museum und Raczynskische Gall.). Einzelne Tafeln seiner Hand, wo er Gestalten der antiken Mythe, namentlich die Venus, dargestellt hat, sind von eigen fantastischem Reiz. Das Berliner Museum besitzt von ihm eine unbekleidete Venus mit langem goldnen Haupthaar, nach dem Motiv der mediceischen Venusstatue genommen. (Grund dunkel; in Tempera auf Leinwand gemalt, 5 F. hoch, 2 F. 2 Z. breit.) — Ernst Förster bemerkt in seinen „Briefen über Malerei": Durch das Studium der Natur belebte Filippo seine Ideale; sein Schüler Botticelli aber, dem letztere fehlten, musste sie von jener entnehmen, und der Dank an seinen Meister gilt der Achtung vor ihr und der Kunst des treuen Abformens. Die Madonna mit dem Kind und den Engeln in den Uffizien zu Florenz ausgenommen, sah ich keine schönern Bilder dieses Meisters, als hier im (Berliner) Museum, das deren fünf enthält, und obschon die Venus (Nr. 167) und die Madonna (Nr. 169) eine und dieselbe Florentinerin ist, so ziehen mich doch beide Bilder eben wegen jener Strenge der Naturnachbildung immer von Neuem an, die sich sogar in einem dritten Bilde (Nr. 180) zu wirklich ergreifendem Ernste steigert. Hier sitzt Madonna in der von einer Rosenhecke umgebnen Thronnische, neben ihr steht das Kind, mit einer Hand segnend, mit der andern sich am Busenrand des Kleides der Mutter festhaltend; zur Rechten drei, zur Linken vier rosenbekränzte Engel mit brennenden Kerzen in Blumentöpfen. Dass in dieser Richtung die Kunst des Porträts ganz vorzüglich sich ausbilden würde, war natürlich, und es ist ein glücklicher Umstand, dass das Museum einen schönen Beleg dafür hat in dem Bildniss (Nr. 195) einer jungen Florentinerin (wahrscheinlich der geliebten Simonetta des Giuliano Medici) von Botticelli's Hand, und in dem eines jungen Florentiners von seinem Schüler Filippino, dem Sohne seines Meisters Filippo Lippi.

Bötticher, Karl, Baumeister, Prof. an der kön. Akademie der Künste zu Berlin, hat sich durch ein sehr glückliches und ausgebildetes Talent in Erfindung und Zeichnung von Ornamenten einen ausgezeichneten Namen erworben. Bekannt ist sein „Ornamentenbuch zum prakt. Gebrauche für Architekten, Dekorations- und Stubenmaler, Tapetenfabrikanten, Seiden-, Woll- und Damastweber" (Berlin, bei Schenk und Gerstäcker). In der Berliner Porzellanmanufaktur wendet man vorzugsweise seine Muster der Ornamentik an, namentlich weil seine Stylisirung der Pflanzen in Form und Farbe höchst geistreich ist; ferner sind in der Seidenweberei von Karl Gropius die trefflichsten Arbeiten nach Bötticher's Zeichnungen ausgeführt worden, z. B. die berühmten seidenen Wandtapeten im Palais des Prinzen Wilhelm. Erwähnung verdienen auch seine 1834 publicirten Zeichnungen nach allegorischen Darstellungen auf mittelalterlichen Kirchenteppichen. Von 1835—37 wendete Bötticher die Aufmerksamkeit des Kunstpublikums auf einen neuen Zweig und machte bekannt:

„Die Holzarchitektur des Mittelalters, mit Anschluss der schönsten in dieser Epoche entwickelten Produkte der Gewerbindustrie,“ mit 19 farbig gedruckten lithogr. Blättern (Berlin, b. Voss); ein ausgezeichnet schönes Werk! Abgesehen von seinen Verdiensten im Bereich der Ornamentik, ist er als ein gewiegter Kenner der klassischen Bauformen bekannt, und zwar durch sein jüngstes, von Kupfertafeln in gr. Fol. begleitetes Werk über die Tektonik der Hellenen. Er hat hier auf neue und selbständige Weise den Versuch gemacht, eine organische Entwicklung der griechischen Architektur auf die einfachsten Bedingungen aller Gliederung zu begründen.

Böttingen, eine würtembergische Ortschaft, besitzt eine alte Kirche, in deren Mauerwerke Steine mit römischen Inschriften und Reliefs gefunden werden, die aus dem Grunde, dass man sie blos als Baumaterial benutzte, auf den Kopf gestellt erscheinen.

Bottomley. Es leben zwei Hamburger Maler dieses Namens. Der eine, S. W. Bottomley, derzeit in Rom, gab zur Ausstellung des römischen Kunstvereins 1844 eine Zeichnung mit vielen Jagdhunden und ein Gemälde mit Rindvieh, welches zur Tränke kommt. Es heisst, dass er seine Kunst mit Eifer betreibe und als Thiermaler bald Namen bekommen werde. Von J. H. Bottomley, 1839 in München, ist uns ein historisches Bild in Oel: Rudolf von Habsburg, nach Schillers Ballade, bekannt geworden.

Botzen oder Bozen, im Etschland, die reichste und heisseste Stadt Tyrols, liegt in einem engen Bergkessel, ist ohne viele Zierlichkeiten, aber gut gebaut, voll hoher fester Häuser, mehr alterthümlich als modern. Obgleich die Stadt (von den Italienern „Bolzano“ genannt) noch deutsch ist, so herrscht hier doch ganz die italien. Architektur; die Häuser haben Plattdächer, Balkone, enge und wenige Fenster. Die Strassen sind uneben und schmal, aber reinlich. Die architektonische Perle der Stadt ist ihr alterthümliches Schloss. Ueber der Stadt hinaus führt das Thal an der schlängelnden Etsch hin nach Italien, eine schmale Ebene, die sich im engen Eingange senkrechter Felsenmauern bis an die Klause von Verona hinunter erstreckt. In Botzens Nähe liegt das Dorf Gries mit einer alten und schönen Augustinerkirche, worin man Fresken von Martin Knoller (gest. 1804) sieht. Die Bewohner des „Grödener Thals“ bei B. sind als kunstfertige Holzschnitzler berühmt.

Bouchardon, Edme, einer der grössten französ. Bildhauer und Architekten, ward 1698 zu Chaumont in Bassigny geboren, studirte zu Paris unter dem jüngern Coustou und vollendete dann seine Kunstbildung zu Rom. Hier zeichnete er die schönsten Ueberreste griech. und röm. Architektur und Plastik, und schuf für den König von Frankreich eine Kopie des berühmten Barberinischen Faun, der sich jetzt in der Münchner Glyptothek befindet. Vielleicht entstand noch in Rom die bewunderte Statue seines Amor, der sich aus der Keule des Herkules einen Bogen schnitzt. Nach seiner Rückkehr nach Paris wurde er im J. 1733 Mitglied der k. Akademie und 1746 wirklicher Professor derselben. Eins der schönsten Werke, die B. hier ausführte, ist die mit Bildern und Basreliefs geschmückte, in der von Michelangelo so gepriesnen Pyramidalform errichtete *Fontaine des Grenelles*. Dieselbe ist merkwürdig durch den edlen Styl der Composition, durch die Genauigkeit der Proportionen und durch die Vollendung der Details. Ein andres berühmtes Werk war die Reiterstatue Louis XV., welche 1763 zu Paris am Ende des Gartens der Tuilerien aufgestellt ward. An dieser Statue hatte Bouchardon 12 Jahre gearbeitet und besonders des königlichen Thiers wegen unzählige Zeichnungen nach der Natur gemacht. Das Fussgestell war beim Ableben des Künstlers noch nicht ganz fertig, daher sich Pigal an die Ausführung machen musste. Indess muss das Pferd nicht gewonnen haben, denn man machte auf die Königsstatue, deren Piedestal die Figuren mehrer Tugenden enthielt, das Epigramm:

O la belle statue, o le beau piedestal!
Les vertus sont a pied, les vices sont à cheval!

Im J. 1792, unter der Regierung der gesetzgebenden Versammlung, ward dieser reitende Louis umgestürzt und vernichtet. Arbeiten von Bouchardon finden sich noch in den Gärten von Versailles und Choisy, sowie im Garten des Lusthauses Grosbois. Im Chore von St. Sulpiz sind von ihm die Statuen des Heilands, des Petrus, Paulus und Johannes. Mehre seiner Skulpturen wurden gestochen. Mariette besass über 400 Stiche nach Bouchardons Zeichnung. B. und sein jüngerer Bruder hinterliessen einige selbstgeätzte Blätter. Das von Drouais gemalte Bildniss Bouch. hat Beauvarlet 1776 gestochen

Boucher, François, lebte von 1704—70 und errang sich bei seinen geschmacklosen Zeitgenossen den Titel eines Malers der Grazien. Boucher ist einer der unver-

ständig Gehätschelten jener Zeit, durch welche die Kunst bis zur gänzlichen Entnervung, bis zum kastratenhaften Kitzel herabgesunken war.

Boulanger ist der Name dreier bemerkenswerther französischer Künstler. Der Aelteste derselben ward 1566 zu Troyes in der Champagne geboren, kam jung nach Italien in Guido Reni's Schule und ward in der Folge erster Hofmaler des Herzogs von Modena, weswegen die Italiener den *Giovanni Boulangen* unter ihren Malern mit aufführen. Im herzogl. Palast zu Modena sind mehre Proben seines wahrhaft zarten Pinsels, nur schadeten oft die schlechten Grundaufträge. Er ist glücklich in Erfindungen, hat lebendiges, harmonisches Kolorit, und zeigt Freiheit, aber oft Ueberspannung, in den Bewegungen. Die Ausarbeitung ist sehr kräftig und geistreich. Besondern Ruf brachten ihm seine Bilder mit kleinen Figuren, die noch in Privatsammlungen vorkommen. Er hatte eine ansehnliche Schule nach den Grundsätzen der Carracci gegründet, und starb im J. 1660. — Jean Boulanger, Zeichner und Stecher, ward um 1607 oder 1613 zu Amiens geboren, und starb hochbejahrt zu Paris. Er lieferte eine grosse Anzahl von Stichen, worin er das Fleisch mit Punkten bearbeitete und dadurch eine Weichheit bewirkte, die mit den übrigen Theilen, welche er oft mit hartem Grabstichel arbeitete, nicht vortheilhaft kontrastirt. Trotz diesem Fehler sind seine Stiche geschätzt, namentlich die Porträts und Marienköpfe, die meist nach seiner Zeichnung sind. Als vorzügliche Blätter des Jean Boulanger bezeichnet man: die *Vierge à l'oeillet* (Maria, dem kleinen Jesus eine Nelke reichend) nach Raffael; die Maria von Passau, nach Solario; Maria mit dem Jesuskind, dem der kleine Johannes die Füsse küsst, nach Guido Reni (ein reizendes Blatt); die Kreuztragung nach Mignard; eine prächtige Cavalcade nach F. Chauveau (ein grosses, mit Strichen gestochnes Stück); die Kaiserin Maria Theresia nach Frère Luc (äusserst fein gestochen); Urban VIII. unter einem Thronhimmel (feiner Stich mit engen Strichen); Kaiser Leopold, vom J. 1672; die Bildnisse von J. J. Olivier, L. von Seckendorf, Michel Nostradamus, Vincent de Paul, Karl II. von England, Karl Gustav von Schweden (auf einen Löwen gestützt) etc. — Clement Boulanger, ein zur modernen romantischen Schule zählender Historienmaler zu Paris, hat sich besonders hervorgethan durch die zwei um 1831 entstandenen Bilder: Mazeppa, auf ein wildes Pferd gebunden (nach Byrons Dichtung), und Heinrichs II. Tod. Von 1832 an lieferte er Zeichnungen zum *Musée théâtral.* 1834 stellte er seine Procession des Venerabile aus, ein übermässig grosses Gemälde. 1836 sah man von ihm auf der Berliner Ausstellung eine Scene aus Nikolaus Poussin's Jugend. (Die Historie ist kurz folgende: In seinem 19. Jahre, nachdem er das Schloss seines Herrn in Poitou, von dem er gemisshandelt wurde, verlassen hatte, gerieth Poussin in das grösste Elend; auf dem Wege nach Paris begegnet er in einer Schenke Werbern, und die Noth treibt ihn, sich anwerben zu lassen.) Das Bild: Diana Vernon und Franc Albadiston (aus Walter Scotts Rob-Roy) hat Hurliman nach ihm in Mezzotinto gestochen. Clement B. starb am 28. Sept. 1842 in den Ruinen von Magnesia am Mäander, wohin er die wissenschaftliche Commission unter Mr. Texier zur Erforschung des einst durch Erdbeben verschütteten Dianentempels begleitet hatte. Er wurde in der griechischen Kirche von Scala-Nova begraben. — Louis Boulanger, ein aus derselben Schule hervorgegangner Künstler, hat sich vornehmlich aufs Fresco gewendet. Von ihm sind die Malereien im Festsaal der Pairskammer. Dem Eingang genüber sind in zwei grössern Füllungen weibliche Figuren dargestellt: das Nachdenken, eine schöne Frau in grübelnder Haltung unter Büchern und wissenschaftlichen Instrumenten, neben einer andern schlummernden Frau; über beide breitet die Nacht ihren Sternenschleier aus, begleitet von einem Genius mit einer Eule. Die Stärke, ein robustes Weib in vollen Formen, bei ihr zwei Athleten und ein Genius, der einen Säulenschaft trägt. Fünf andre allegorische Figuren sind die Eintracht, der Friede, die Milde, die Gerechtigkeit und die Wahrheit. An der Decke ist eine Versammlung berühmter Männer verschiedner Zeiten und Länder, wie Homer, Cäsar, Plutarch, Virgil, Tacitus, Sokrates, Alexander, Karl der Grosse, Ludwig der Heilige etc. Wahrscheinlich nach einem Oelbilde des Louis B. ist die Lithographie von A. Midy: *Les heureux époux.* — Ein Architekt Boulanger unternahm 1843 im Regierungsauftrage eine Reise nach Athen, um die antiken Baureste dieser Stadt zu messen und zu zeichnen.

Boullogne, Bon und Louis de, Malergebrüder, die um den Schluss des 17. Jahrh. blühten und sich in mehr oder minder augenfälliger Befolgung der von Lebrun eingeführten manierirten Richtung bewegten.

Boumann, Johann, 1706 zu Amsterdam geboren, ward im J. 1732 für das Baufach nach Berlin berufen und erhielt später die Stelle eines Baudirektors. In diesem Amte war er so überaus thätig, dass, wie Wiebeking sagt, beinahe kein Archi-

tekt jemals so viel gebaut hat, als er. Zu seinen bemerkenswerthesten Werken gehört zunächst die 1750 erbaute Berliner Domkirche, die jedoch in neuerer Zeit im Aeussern und Innern eine ganz veränderte Gestalt empfing und in nächster Zukunft wahrscheinlich einem neuen, grossartigen Dombaue völlig weichen wird. 1754 baute Boumann den vormaligen Palast des Prinzen Heinrich, das jetzige Universitätsgebäude Berlins. Dieser Prachtbau hat vielfachen Tadel erfahren. Manche haben die Hauptthür für ein so mächtiges Gebäude zu klein gefunden; Einige meinen, die mit starker Böschung abgedachten Mauern des ersten Stocks hätten das Ansehn, als sollten sie der Macht der Fluten trotzen; Andre sagen, dieses starke untre Gemäuer erinnre an einen Festungsbau, die grossen, oben runden Fenster der Hauptetage seien kirchenmässig und endlich das niedre dritte Geschoss mit seinen kleinen Fenstern habe das Ansehn einer Kaserne. Wie viele wirkliche Mängel jedoch auch hier zu entdecken sein mögen, so bleibt es dennoch ein Werk von grossartiger Wirkung, das den Platz, wo es steht, wesentlich ziert und seinem Meister Ehre macht. Ganz besonders angemessen erscheint dieses Gebäude noch seiner jetzigen schönen Bestimmung; ernst und würdig, wie die Wissenschaft, steht der Bau da. Ferner vollendete Boumann 1773 die katholische Kirche Berlins, wozu der König bereits 1747 die Zeichnungen (zum Theil nach dem Muster des röm. Pantheon) selbst entworfen hatte und deren erste Ausführer Büring und le Geay waren. Unserm Meister gehört hier nur die künstliche Construktion der hohen mächtigen Kuppel; die projektirte Laterne oben blieb ohne Nachtheil für die Schönheit des Ganzen weg, weil man befürchtete, dass die nur hölzerne Kuppel sie nicht tragen würde. Ferner baute Boumann zu Berlin das neue Münzgebäude in der Münzstrasse, die Militärakademie, das vormalige Montirungsmagazin in der Köpeniker Strasse, fast alle Kasernen, und ausser diesen noch eine grosse Anzahl öffentlicher Anstalten, sowie endlich auch sehr viele noch unverändert stehende Privatgebäude. — In Potsdam hat B. ebenfalls mehre öffentliche Werke aufgeführt; unter andern sind von ihm einige der jetzigen Thore, die französische Kirche (eine hübsche einfache Rotunda, nur hinsichtlich ihrer geringen Grösse etwas zu schwerfällig in ihren Verhältnissen), und das vielgerühmte Potsdamer Rathhaus. Dieses 1754 nach dem Muster des von Jakob van Kampen erbauten Amsterdamer Rathhauses aufgeführte Werk gilt gewöhnlich für eins der schönsten Gebäude Potsdams; indess erklärt der kunstverständige Dr. Carl Seidel (vergl. dessen Schrift: „Die schönen Künste zu Berlin im J. 1828;" Berlin, bei C. Fr. Plahn), dass er weder in den einzelnen Theilen noch in der Idee des Ganzen jemals etwas besonders Ausgezeichnetes daran habe entdecken können. Der riesige, von Giese aus vergoldetem Blei gearbeitete, 105 Centner wiegende Atlas darauf, als fühlte er das gänzlich Bedeutungslose und Unpassende seines Ortes, begab sich schon einmal in raschem Sturze zur Erde, derselbe musste jedoch, wenn auch in leichterer Gestalt (von Jury aus getriebenem Kupfer gefertigt, wodurch er nur den neunten Theil jenes Gewichts bekam), seine Stelle wiederum einnehmen. Boumann baute zu Potsdam auch eine sehr grosse Anzahl von Privatgebäuden, worunter namentlich die sogen. holländischen Häuser am Nauenschen Thore gehören. — Der so überaus thätige Baumeister starb im J. 1776 zu Berlin.

Boumann, Georg Friedrich, Sohn des Vorigen, ward 1737 zu Potsdam geboren. Er war Hauptmann in der Artillerie, als er, ein Schüler seines Vaters, mehre beträchtliche Baue zu führen begann, worunter zunächst die Bibliothek in Berlin zu erwähnen ist. Die wunderliche äussere Gestalt dieses Bauwerks — sammt der wunderlichen Inschrift: *nutrimentum spiritus* — hatte Friedrich der Grosse selbst bestimmt. Nach einer Zeichnung des Baumeisters Fischer von Ehrenbach zu Wien, welche dieser für ein Gebäude entwarf, das den Eingang zur dortigen kais. Burg von der Seite des Kohlmarkts bilden sollte, aber nicht zur Ausführung kam, musste Unger zu Berlin die Risse zur Bibliothek machen, wobei derselbe nur hinsichtlich der hohen, den Fussboden des obern Geschosses durchschneidenden Eingänge des Wiener Bauprojekts einige zweckmässige Aenderungen vornahm; den Bau bekam nun Boumann zu leiten, und dieser führte die Dachverbindung, die Treppe, sowie noch andre Einzelheiten nach eignen Ideen aus. Ferner baute Boumann der Jüngere mehre Privatgebäude Berlins; die zwei grossen Pavillons an den Ecken des Schlosses zu Reinsberg, und ein kleines, aber sehr geschmackvolles Schauspielhaus zu Schwedt; auch der Entwurf zu dem dasigen schönen Monumente des letzten Markgrafen, durch Calame in Marmor ausgeführt, ist von diesem Baumeister, welcher ziemlich bejahrt in höhern militärischen Würden zu Berlin starb.

Bourbon, Karl von, Kardinal und Erzbischof von Lyon. Sein Bildniss nebst Wappen findet sich unter Nr. 22 der Sammlung in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Es wird irrig dem Jan van Eyck beigemessen, welcher, da er nach den neuern

Untersuchungen in den Niederlanden im J. 1445 gestorben, diesen erst später Kardinal gewordnen und hier schon als bejahrt erscheinenden Mann gar nicht gemalt haben kann. Leider ist an der Nase, der Stirn und dem Haar viel restaurirt, doch zeigen auch die erhaltnen Theile, wie der Fleischton, einen andern Meister; so ist auch die Behandlung der Architektur für van Eyck zu lahm. Sicher aber gehört der sehr ausgezeichnete Urheber dieses Bildnisses, das aus Boisserée's Sammlung stammt, der Eyck'schen Schule an.

Bourdon, Sebastian, Maler und Stecher, geboren in Südfrankreich 1616, gest. 1671 zu Paris, war ein Nachahmer der verschiedensten frühern Meister, ging aber auch in die manierirte Richtung seines Zeitgenossen Lebrun ein. Er war ein Luca fa presto, dabei allerdings von Geist; aber seine Einbildung, die ihn Alles malen hiess, verdarb ihm den Weg, um auch nur zu einer gewissen Classicität zu kommen. Er hat indess in einzelnen Fällen noch Ansprechendes geleistet, zumal in der Nachahmung des landschaftlichen Styls der beiden Poussin.

Bourel, Eberhard, geb. zu Köln 1803, erwarb seine Kunstbildung auf der Düsseldorfer Akademie und wirkt jetzt als Professor der Zeichnungskunst am Friedrich-Wilhelms-Gymnasium seiner Vaterstadt. Als Maler hat Bourel, durch seine Stellung dazu genöthigt, sich einen engern Kreis praktischer Kunst gesteckt; er malt nämlich seine Gegenstände, grösstentheils Porträts, in der Regel in Miniaturformat, entwickelt aber hierin einen grossen, anerkennenswerthen Fleiss. Zu Zeiten producirt er auch etwa ein Genrebildchen. Ein alter kölnischer Soldat, der mit seinen Kindern spielt und das eine davon mit dem Stocke exerciren lehrt, ist gut gedacht und erfreut durch Humor und Gemüthlichkeit. Auf der Ausstellung im Gürzenich 1840 sah man von ihm eine Obsthändlerin, ein tüchtiges Bildchen, das nun nach England entwandert ist.

Bourg-Saint-Andéol (*Ardèche*) in Südfrankreich ist berühmt wegen eines Basreliefs in einem Felsen daselbst, welches vier Fuss Höhe bei sechs Fuss Breite hat und seinem Inhalt nach ein Denkmal des Mithrascultus ist. Es stammt aus dem 3. oder 4. Jahrh.

Bourges, in Frankreich, besitzt eine grosse, laut Forbin's Voyage 1324 in byzantinischem Style erbaute, noch vollständig erhaltene Kathedrale. Kugler vindicirt sie dem germanischen System. Es ist ein mächtiges, fünfschiffiges Gebäude; die Verhältnisse des Innern sind hoch, die Säulen sind mit Gurtträgern besetzt. Die Façade ist brillant decorirt, doch zum Theil nicht ohne grosse Willkür und in schwerer Grundform.

Bourguignon, Beiname der beiden Courtois, des berühmten Schlachtenmalers Jacques C. und dessen Bruders Guillaume C., der als Historienmaler und Stecher bekannt ist. Jacques C. wurde 1621 zu Hippolite in der Franche-Comté geboren, nahm Kriegsdienste in Spanien und besuchte nach geschlossenem Frieden die vorzüglichsten Kunststädte Italiens. Zu Bologna ward er der Freund des Guido Reni und Franz Albani. Zu Rom eröffnete ihm die Freundschaft Peters v. Cortona den Zutritt in die Paläste, und namentlich begeisterte ihn, den gewesnen Soldaten, das grosse Schlachtbild im Vatikan, das von Raffael entworfen den Sieg Constantins über Maxentius darstellt. Von nun an nahm Jacques das Schlachtengewühl und soldatisches Leben zum alleinigen Motiv seiner Malerei, und blieb dieser Richtung treu, auch als er aus unbekannten Gründen in seinem 36. Jahre zu Rom in ein Kloster der Jesuiten trat. Er starb hier 1676. In seinen Werken waltet durchweg eine feurige Fantasie; er wusste den Furor und alle Schrecken des Kriegs auf das Lebendigste wiederzugeben. Am Feurigsten sind seine kleinen Compositionen, wo auch die Färbung eine warme und kraftvolle ist; schwächer sind seine grossen Bilder, wo sein Zeichnungsvermögen nicht zureichte und wo das Colorit zu stark ins Rothe fällt. Er arbeitete mit so wüthender Hast, als ob er die Kämpfe selbst mitkämpfte und statt des Pinsels den Degen führte. So hatte er keine Zeit, um alles correct zu machen, und es müssen z. B. manche Pferde mit drei Füssen vorlieb nehmen. Dresden besitzt vier Stücke von ihm; 1) ein Reitertreffen unter den Mauern einer Stadt (auf Leinw. 9 F. 9 Z. breit, 5 F. 8 Z. hoch); 2) ein gewaltiges Schlachtgetümmel, den Vorgrund füllend, im Mittelgrunde viel Pulverdampf und Reitergefecht, der Horizont von hohen Bergen begrenzt, im Thal eine Stadt (auf Leinw. 9 F. 5 Z. br., 5 F. 6 Z. hoch); 3) ein Heer in Schlachtordnung aufgestellt, in der Ebene eines breiten Thales; im Hintergrund liegt eine befestigte Stadt, den Gesichtskreis begrenzen hohe Gebirge (auf Leinw. 5 F. br., 2 F. 5 Z. h.); 4) ein Schlachtfeld, worüber ein bedeutender Officier mit seiner Begleitung hinreitet; Leichen werden geplündert (auf Leinw. 2 F. 3 Z. br., 1 F. 9 Z. hoch). Das Berliner Museum hat von ihm ein Stück, wo in einer weiten Landschaft mit einer Aussicht auf die See eine Reiterschlacht geliefert

wird; im Vorgrunde ein Fahnenträger und ein Stück Geschütz, mit welchem man eine Anhöhe zu gewinnen sucht. (Auf Leinw. 1 F. 10 Z. hoch, 5 F. 6 Z. br.) In der Münchner Pinakothek sieht man zwei Stücke des Bourguignon: „zwei geharnischte Reiter auf dem mit Leichen bedeckten Schlachtfelde“ und den „Trompeter, der das Zeichen zu der im Thal beginnenden Schlacht gibt.“ J. Courtois (bei den Italienern Cortese gen.), nach welchem G. Audran, Louis Vostermann, Clouvet, Chatelain u. A. gestochen haben, hat selber auch Einiges geätzt, darunter 4 Blätter zu Fabian Strada's Werk *de bello belgico,* darstellend die Einnahme von Oudenaerde, die Schlacht von Steenberg, die Eroberung von Lecluse und die Einnahme von Berka am Rhein. Sein Bruder Guillaume (geb. 1628 zu St. Hippolite) kam früh nach Rom in die Schule Peters von Cortona und knüpfte Freundschaft mit Carlo Maratti. Er war seinem Wesen nach das entschiedne Gegentheil seines Bruders; seine Neigung zur Melancholie spiegeln seine Gemälde wieder, die man in römischen Kirchen findet. Dieser jüngere Bourguignon oder Cortese starb 1679 zu Rom. Er stach ebenfalls mehre Blätter. Sie sind mit breiter und sicherer Nadel ausgeführt; wir erwähnen nur den die Todten begrabenden Tobias (bezeichnet: *Guilmo Cortese pinxit et sculpsit*) und Joachim und Anna, im Himmel die heil. Jungfrau betrachtend, mit der Bezeichnung: *Guglielmo Cortese inc. e pin.* Nach seiner Zeichnung stach Picart eine Anbetung der Könige.

Bouterwek, Friedrich, aus Schlesien gebürtig, einer der geistreichsten Künstler der Gegenwart, lernte die Malerei zu Berlin unter Kolbe und hatte schon eine rühmliche Stufe erreicht, als er durch Erlangung des grossen Preises in den Stand gesetzt ward, nach Paris zu gehen, um bei Delaroche seine Studien fortzusetzen. Anfangs nur kleinere Bilder malend, entnahm er seine Motive aus der griechischen Geschichte oder aus dem alten Testament, zeigte sich stets genial, verstand sich auf wohlgeordnete Composition und correcte Zeichnung, und liess damals nur im Colorit noch zu wünschen. Im J. 1834 befand sich B. als Pensionär der Berliner Akademie auf einer Reise von Venedig über Mantua und Bologna nach Florenz und Rom; in dems. J. brachte er ein ergreifendes Gemälde zur Ausstellung: die Verfolgung des Orest durch die Rachegöttinnen. Die ganze Anordnung des Bildes, die Gruppirung und Haltung der Hauptmassen liessen keinen Zweifel über Bouterwek's hohes Talent übrig; auch war hier die Harmonie der Farben vortrefflich, trotz deren Lebendigkeit. Das Lob schöner Harmonie und fleissiger Vollendung verdiente schon sein 1833 ausgeführtes grosses Bild des Orest, dem die Eumeniden die Leiche der Klytämnestra vorüberführen. Ein Farbenstudium nach Tizian: die Himmelfahrt Mariens, eine Frucht seiner italienischen Reise, sandte er nach Berlin, wo dieselbe in des Banquier Behrendt Besitz kam. Im J. 1836, wo B. wieder in Paris war, schickte er zur Ausstellung: Roméo's Abschied von Julien (nach Shakspere), eine arabische Schildwache (*ad naturam*), ein Mädchen, welches ihr Haar aufflechtet, und den Tobias, der die Leber des Fisches opfert (nach dem 8. Kap. des Buchs Tobiae). Um 1840 schuf er sein hochbewundertes Bild: Isaak und Rebekka, das der Kölnische Kunstverein durch Alaix in Paris als Vereinsblatt für 1842 und 43 stechen liess. Der brillante Stich, einer der kostbarsten, der je von einem Vereine den Mitgliedern zum Nietenblatt dargeboten ward, erforderte einen Aufwand von circa 20,000 Francs. Im J. 1843 erhielt B. von der französ. Regierung den Auftrag zu einem grossen Altarblatte: „die Verkündigung Mariä“, sowie zu sieben Heiligenbildern, welche letztern für die neue in Paris gebaute St. Paulskirche bestimmt sind.

Bovy, A., Medailleur, in Genf lebend, hat der Medaillenschneidekunst ein ganz neues Feld eröffnet, nicht blos durch den eigenthümlichen Geist und die Kühnheit und Schönheit seiner Porträts (z. B. Goethe's Jubiläumsmedaille), sondern auch durch die Grösse seiner Medaillen, die man früher für unmöglich hielt, und für die Bovy eine eigene Prägmechanik erfunden hat. Die kolossalen Medaillen mit Calvins und Liszts Bildnissen sind in Gedanke, Ausführung und Form das Vollendetste, was in dieser Art je geleistet worden.

Bowood in Wiltshire in England, ist der Landsitz des Marquis von Landsdowne, wo man eine ausgezeichnete Gemäldesammlung findet. Darin zeichnen sich aus: Die Predigt des Täufers Johannes von Raffael; eine Madonna von Tizian; Bildnisse von Andrea del Sarto und Bronzino; ein Seehafen bei Sonnenaufgang von Lorrain; die heil. Cäcilie mit zwei Englein an der Orgel, von Josua Reynolds; die Themse mit vielen Schiffen bei London, von Callcott etc. Ausserdem befinden sich dort schöne Bronzen nach antiken Meisterwerken, und viele Statuen von lebenden englischen Bildhauern, darunter die „Hagar in der Wüste mit Ismael im Schoosse“, welche ein vortreffliches Werk von Westmacott ist.

Boy, Ferdinand, Bildner in Holz und Elfenbein, wirkt im kön. Gewerb-

institut zu Berlin. Vortrefflich ist das Piedestal mit dem Amazonenzuge, das er nach Schinkels Zeichnungen modellirte und in Holz ausführte. Dasselbe ist Eigenthum Königs Friedr. Wilh. IV. Eine Isis, Copie nach der Antike, arbeitete er in Buxbaum. Aeusserst gepriesen wurden auf der Berliner Ausstellung 1844 die Holz- und Elfenbeinreliefs, die er auf einer Maschine geschnitten.

Boy, Peter, um Mitte des 17. Jahrh. geboren, wirkte lange zu Frankfurt am Main als Goldarbeiter, Miniatur-, Schmelz- und Glasmaler, und stand dort als solcher in hohem Ruf. Seine Porträts in Oel und Pastell waren sehr sprechend; vornehmlich malte er treffliche Emailbildnisse. Für den Dom zu Trier lieferte er eine herrliche Monstranz, die Hüsgen in seinen Nachrichten von Frankfurter Künstlern S. 124 ausführlich beschreibt, wo gesagt wird, dass vielleicht keine solche in der Christenheit weiter zu finden sei. Dieses Prachtstück und andre Meisterwerke vermochten den Kurfürsten Friedr. Wilh. von der Pfalz, den Künstler nach Düsseldorf zu berufen, wo derselbe als Gallerieinspektor 1727 verstarb. Sein Sohn Peter, der 1742 im 62. Lebensjahre zu Frankfurt starb, war zwar in den Künsten des Vaters sehr tüchtig, erreichte ihn aber nicht.

Boy, William, ein englischer Baumeister, der von König Johann Wasa nach Stockholm berufen ward und unter dessen Regierung als erster Architekt fungirte. Zu dieser Zeit entstanden: an der Stelle, wo jetzt die Katharinenkirche steht, eine Kapelle zum Andenken der Herren, welche im Stockholmer Blutbad fielen, und deren Gebeine daselbst verbrannt wurden; ferner die Klaren- und die Ritterholmskirche, die Fundamente der Marien- und der Jakobskirche, das Schloss Borgholm und der Erzbischofsitz Arnö. (Vergl. das von vielen Kupferstichen begleitete und schätzbare Beiträge zur schwedischen Kunstgeschichte bietende Werk: *Lärobok i de tecknande Konsternas första grunder*, *af J. Way*.)

Boydell, John, war in der letzten Hälfte des 18. Jahrh. Alderman zu London und ist als kunstfördernder Privatmann von bedeutendstem Einfluss auf die seitherige Entwicklung der Kunst in England gewesen. Er gründete die Shaksperegallerie, eine grosse Reihenfolge von Gemälden aus den Dichtungen des grossen Dramatikers, deren Ausführung den vorzüglichsten Künstlern übertragen ward. Zwar kam der Plan nicht in seiner vollen Ausdehnung (etwa nur ein Drittheil desselben) zur Ausführung, auch wurden die Gemälde nachmals leider zerstreut; doch blieb immerhin das, was mit ausserordentlichen Kosten durchgeführt worden, von höchster Wichtigkeit, und das grosse Kupferwerk, das nach den ausgeführten Gemälden angefertigt und im J. 1805 vollendet wurde, hat der Nachwelt ein Zeugniss des edelsten Wollens hinterlassen. Diesem Unternehmen ist ein wesentlicher Einfluss in der Begründung des sogen. romantischen Genre zuzuschreiben, das in der neuesten Kunst aller Orten so bedeutsam hervorgetreten ist.

Braccae, griechisch Anaxyrides, nannten die Römer die ihnen und den Griechen bis in sehr späte Zeit durchaus fremd gebliebnen Hosen der asiatischen, mösischen und dacischen Barbaren. Bald enger, bald weiter getragen, waren vornehmlich die eng anliegenden Hosen den kriegerischen Völkern, wie den Persern eigen, und dann insgemein von Leder. So behos't erscheinen auch die Amazonen. (Böttigers Vasengemälde III. S. 184.) Meder, Lydier, Phrygier und Dacier trugen (s. Piranesi *Col. Trajana, tav.* 1—2.) weite Pluderhosen, die unten über dem Fusse zusammengebunden wurden. Für die asiatische Tracht vergl. die Darstellungen des Paris (*Mus. Pio-Clem. II.* 37; Millingen *Ined. Monum. II.* 18.), des Attis (Zoëga, *Bassir. I.* 13.), der zum Mithrascult gehörenden Figuren (*Mus. Pio-Clem. III.* 21.) und andre zahlreiche Denkmale. Später nahmen auch die Perser die Pluderhosen an, und zwar buntfarbige, meist wohl scharlachrothe; Xenophon in seiner Anabasis theilt schon solche dem ältern Cyrus zu. (Vergl. die Münzen der Arsakiden und Sassaniden bei Visconti *Iconogr. Gr. tab.* 49—51.) Erst gegen Ende des 2. Jahrh. nach Chr. scheinen die römischen Kaiser *Braccas coccineas* als Auszeichnung getragen zu haben, da Lampridius von Alexander Severus sagt: *Braccas albas habuit, non coccineas, ut prius solebant.* Indess ward das Hosentragen bei den Römern, wenn auch von Vielen nachgeahmt, nie allgemein; noch Kaiser Honorius verbot, Hosen in der Stadt zu tragen.

Braccia, ein florentinisches Längenmaas, welches dritthalb römische Palme hält.

Brachowitz, Peter von, nach Andern „Brachawitz“, übernahm nach dem Werkmeister Wenzla von Klosterneuburg (der 1359 unter Rudolf IV. die Seitenthürme des Stephansdoms zu Wien gründete und den an der Mittagsseite nur bis zu zwei Drittel der Höhe brachte) die Arbeit am Stephansthurme vom J. 1404 an, wo

Wenzla starb, und leitete den Thurmbau bis zum J. 1429, wo Buchsbaum, der Vollender des Thurms, ihm folgte.

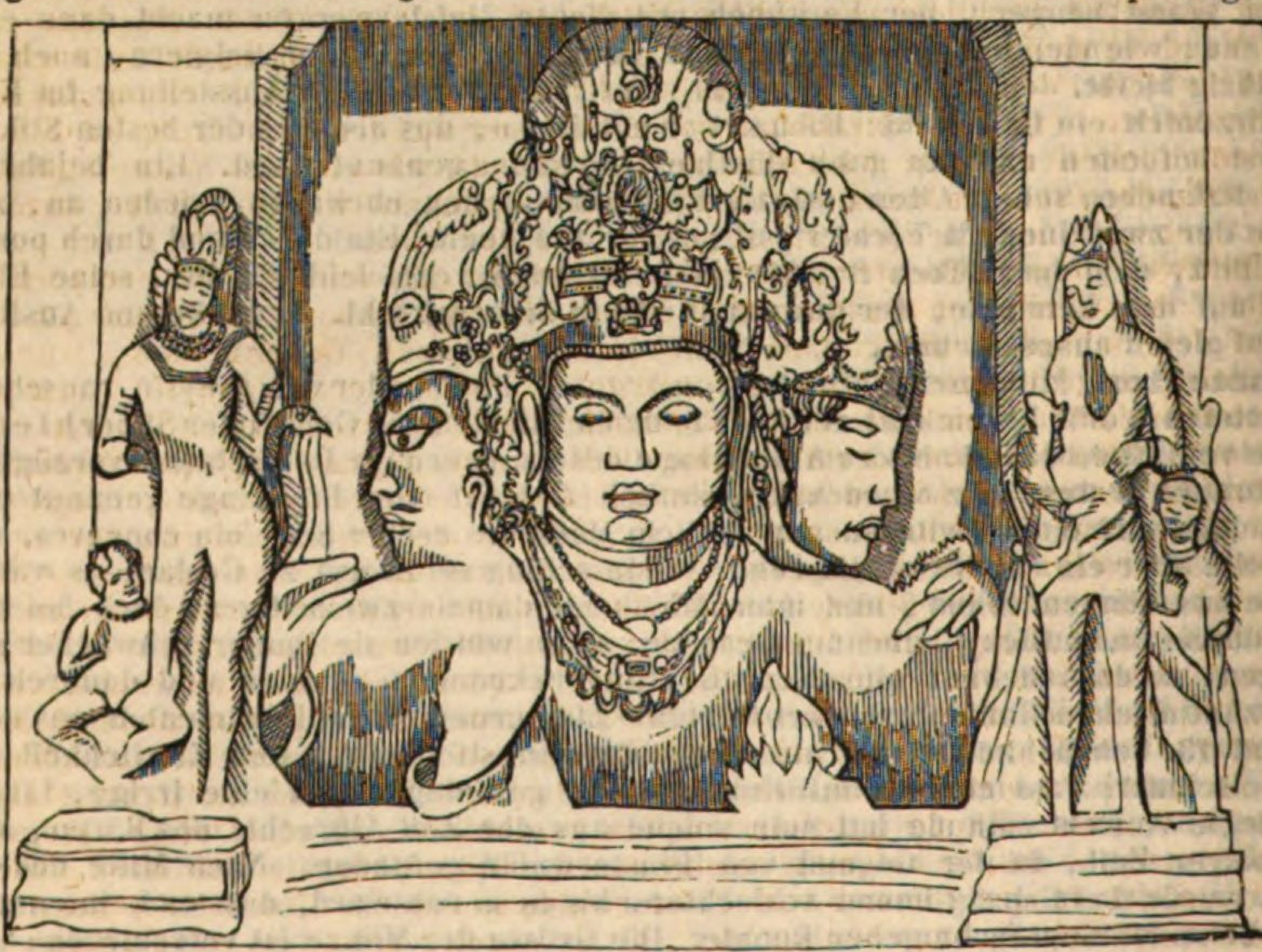
Brackelaer, Ferdinand de, ein belgischer Maler der Gegenwart, geb. 1792 zu Antwerpen, lernte bei Ignatius van Brée und vollendete seine Kunstbildung in Rom, wohin er nach Empfang des ersten grossen Preises im J. 1819 als Pensionär der Antwerpner Akademie ging. Das Preisstück war die „Heilung des alten Tobias durch den Sohn." In Italien versuchte er sich nicht blos in der Historie, der heiligen und profanen, sondern auch in historisch staffirten Landschaften und im Genre. Seit Jahren lebt und wirkt er wieder in seiner Vaterstadt. Sein Hauptwerk, ein Bild von bedeutender Grösse, ist in der Antwerpner Akademie und stellt eine Scene dar, wie die Bewohner Antwerpens am 4. Nov. 1576 ihre Stadt gegen die plündernden Spanier vertheidigen. Die Antwerpener dringen aus dem Thore hinaus, dem anstürmenden Feind entgegen; erstere sind schon auf einem Hügel gruppirt, der Anführer ist gestürzt, ein anderer hat das Commando ergriffen und zeigt mit dem Säbel, etwas theatralisch, auf den anstürmenden Feind. Die Kämpfenden sind einander ganz nah; so sticht ein Spanier mit der Lanze nach einem schon gestürzten Manne, aber sein Knabe, welchen die verzweifelnde Mutter umschlungen hält, greift in das scharfe Eisen; überall sind die Weiber mit dazwischen, so in der wunderschönen Gruppe rechts, wo ein Weib einen Säugling an ihre Brust drückt und mit der andern Hand, starren Blicks, einem alten anschlagenden Manne die Richtung angibt, in welcher er schiessen soll, weil von dorther wahrscheinlich ihrem Theuersten der Tod droht. Ueber Schwertern und Leichen steigt der Pulverdampf auf; im Hintergrunde die Stadt in Flammen, der schöne Thurm der Kathedrale stolz aus der Glut hervorragend. Die Handlung ist dramatisch bewegt, das Colorit effectvoll, aber nicht ganz wahr; es fehlt das rechte Blut in dem Fleisch, und den Köpfen fehlt es auch hie und da an Detail. Dies nimmt man am besten wahr, wenn man sofort in derselben Akademie die Bilder von Rubens betrachtet, welche auf der entgegengesetzten Wand hängen; der Vergleich mit diesen Meisterwerken macht dann einleuchtend, wie viel den neuern Künstlern, den jetzt gerühmten Belgiern, noch zu thun übrig bleibt. — Im J. 1844 sah man von Brackelaer auf der Ausstellung im Kölner Gürzenich ein Genrebild: häusliche Liebe, das als eins der besten Stücke daselbst befunden und ein ganz einziges Gemälde genannt ward. Ein bejahrter Mann sitzt neben seiner Alten und stösst mit ihr auf den ehelichen Frieden an, zur Freude der zwei jüngern Töchter, die zur Seite stehen. Ein durch und durch poetisches Bild, dem herrlichen Rembrandt in Dresden vergleichbar, der, seine Ehehälfte auf dem Schoosse, der ganzen Welt ein Glas zutrinkt. Gedanke und Ausführung ist gleich ausgezeichnet.

Bracteaten. Mit diesem entweder von *bractea*, Blech, oder von *βραχεῖν*, rauschen, abgeleiteten Worte bezeichnet der Archäolog die Münzen von Gold- oder Silberblech, wie sie vom Ende des 11. bis zum Ausgange des 14. Jahrh. in Deutschland vorzüglich im Gebrauch waren. Sie wurden gewöhnlich *Denarii* oder Pfenninge genannt und waren blos auf einer Seite ausgeprägt, so dass die rechte Seite ein concaves, die Rückseite aber ein convexes Bild zeigte. Man schlug sie zuerst zu Goslar; es waren Denare aus dünnem Silber, und man gab ihnen damals zweiseitiges, doch bei der Metalldünne undeutlich bleibendes Gepräge; dann wurden sie immer schwächer geschlagen, so dass sie nur einseitiges Gepräge bekommen konnten und dadurch an die byzantinischen Hohlmünzen erinnerten. Eine grosse Anzahl Bracteaten aus dem 12. und 13. Jahrh. zeugt von ausnehmender Kunstfertigkeit und Zierlichkeit im Stempelschnitt; dass man sie mit Holzstempeln geschlagen, ist eine irrige, längst widerlegte Ansicht. Häufig hat man solche aus der Zeit Albrechts des Bären, wie aus spätrer Zeit, in der Gegend von Finsterwalde gefunden. Nach Mitte des 13. Jahrh. wurde das Gepräg immer schlechter, bis es so roh ward, dass es keine ungeschlachtern Münzen mehr geben konnte. Die Grösse der Münze ist verschieden; gewöhnlich ist sie von Vier- und Achtgroschenstückgrösse, doch kommen auch unförmliche Bracteaten von Zweithalerstückgrösse vor, die zu Ende des 13. Jahrh. in Sachsen und Thüringen geschlagen wurden. Man hat die Bracteaten selbst von Sechser- und Silberdreiergrösse, und diese hat man am häufigsten Hohlmünzen genannt, welchen Namen man auch den Bracteaten überhaupt beilegt. Diese mittelalterlichen Blechmünzen sind durchgängig bald in feinerem, bald geringhaltigerem Silber ausgeprägt; nur in Dänemark hat man etliche Goldbracteaten, nirgends Kupferblechmünzen gefunden. Ihr Gebrauch beschränkte sich meist auf das mittlere, nordöstliche Deutschland und Polen; minder häufig sind sie in Süd-Deutschland, selten nur in Dänemark und Schweden gefunden worden. Die grössern Bracteaten hörten auf, als die Freiberger Groschen aufkamen; die kleinern Bracteaten oder

Hohlmünzen verschwanden aber erst um Mitte des 17. Jahrh. völlig, und waren vom 16. Jahrh. an, wo sie in Sachsen aufhörten, nur noch in Braunschweig geschlagen worden. Das erste gründlichere Werk hierüber besitzt man von Mader (Versuch über die Bracteaten; Prag 1808); auch das Werk von W. G. Becker: „200 seltene Münzen des Mittelalters" (Leipzig 1813) hat die Bracteatenkunde gefördert. Das nach grossartigem Plane angelegte Münzkabinet auf der Leipziger Stadtbibliothek, dessen derz. Inspektor Hr. von Posern-Klett ist, weist eine Menge von Bracteaten auf, davon mehre Stücke in dem bereits 1695 vom Prof. Joh. Andr. Schmidt in Jena edirten Schriftchen: „*Numi Bracteati Numburgo-Cicenses Pegavienses que*" abgebildet sind. Die ältern Br. der vormaligen Abtei Pegau in Sachsen tragen ein Krückenkreuz; die spätern führen als Macht- und Würdenszeichen der dasigen Aebte Schlüssel und Krummstab über Kreuz gelegt. — Münzwardein Brüel in Hannover hat durch chemische Untersuchung in den meisten der von ihm analysirten alten Münzen Chlor- und Bromsilber aufgefunden; besonders gross ist der Gehalt an Chlorsilber in den meissnischen und niedersächsischen Bracteaten, wie er gleich bedeutend auch in den altgriechischen Münzen sich findet.

Brakelaer, s. Brackelaer.

Brama der Weltenschöpfer, Hauptgott der Inder, wird als Allwissender mit vier Gesichtern, als Allmächtiger mit vier Händen dargestellt, kommt jedoch auf den indischen Architekturen sehr selten vor, ausser in der Trimurti. Seine Farbe ist roth, eine Hindeutung auf die Sonne, als die man ihn früher dachte. Der zweite Gott der indischen Trimurti (Dreieinigkeit) ist Vischnu, der seinen Anbetern das ganze Lebensprinzip ist, hat eine grüne Farbe (die Farbe des Wassers) und als Attribute Muschel, Keule und Diskus. Er reitet auf dem Vogel Garuda, der häufig in fast menschlicher Gestalt abgebildet ist, so dass nur Schnabel und Flügel bleiben. Er ist mild und wohlwollend, und das gute Prinzip ist von ihm, dem Erhalter der Welt, oft gerettet worden. Dies geschah durch die bekannten neun Verkörperungen (die



zehnte ist noch zurück), deren Geschichte zugleich die Geschichte der ganzen indischen Götterlehre ist. Von diesen Verkörperungen ist für die Geschichte der Baukunst die vierte besonders wichtig, indem die Form des Mannlöwen, die Vischnu dabei annahm, den ältesten Grundtypus der Sphinx (ein Löwe mit einem männlichen, bärtigen Kopfe) geliefert hat. In der zehnten Verkörperung wird Vischnu als Heiland erscheinen und alle Sünden der Welt vertilgen. Siva, dessen Form schneeweiss ist, hat, gleich Brahma und Vischnu, vier Arme, und ein drittes Auge auf der Stirn, um seine Kenntniss der drei Welten anzudeuten. Sein Himmel liegt hoch oben im Himalaya, die Ganga (der Ganges) entspringt aus seiner Stirn. Seine Attribute sind der Stier, das Symbol der Erde, und der Lingam, das grobsinnliche Sinnbild der Zeugung. Alle drei Götter haben endlich Gattinnen, die als ihre Kraft gedacht werden.

In dem grossen Grottentempel zu **Elephanta** sieht man ein gigantisches Brustbild mit drei Köpfen, das die Hauptfigur dieser Grotte ausmacht und dem Eingange genübersteht. Die Mehrzahl der Reisenden hat in dieser bedeutsamen Skulptur mit Recht eine Darstellung der indischen Dreieinigkeit zu erkennen geglaubt. In beigedrucktem Holzschnitt führen wir dies interessante Stück indisch-religiöser Plastik, deren Kunst hier noch in dem Alter einer kräftigen Kindheit steht, dem Auge des Lesers vor. Die Figur zur Rechten ist Siva, der nach einer in allen Tempeln unverbrüchlich befolgten Regel stets nach Osten blicken muss. In der Hand hält er eins seiner gewöhnlichen Symbole, eine Schlange, die den Kopf emporhebt, um ihm ins Gesicht zu blicken. Das Gesicht des Gottes verräth den Ausdruck des Zornes; die Nase ist römisch gebogen, die Stirn tritt hervor und hat zwischen den beiden Augen noch eine Anschwellung, durch die das dritte Auge des Gottes angedeutet werden soll. Ein Schnurrbart bedeckt die obere Lippe, die, wie die untere, ziemlich dick ist. Die Zunge tritt zwischen die Lippen ein und deutet an, dass der Gott zu der Schlange spricht. Die Ohren sieht man nicht, denn sie sind unter den Haarlocken versteckt. Der ungeheure Kopfputz der Figur ist mit Blumen und verschiedenen Figuren verziert, unter denen man einen Todtenkopf, Schlangen und andere Gegenstände bemerkt. Rechts von diesem Kopfputze sind eines über dem andern zwei Löcher angebracht, in die ein Mensch eben hineinkriechen und sich in ihnen ausstrecken kann, ohne von unten gesehen zu werden; Stufen, die zu ihnen hinaufführten, bemerkt man jedoch nicht. Nimmt man an, dass diese Oeffnungen zu frommen Betrügereien dienen sollten, so waren Stufen allerdings nicht allein überflüssig, sondern sogar schädlich, denn sie würden bemerkt worden sein und hätten leicht zur Enthüllung der Gaukelei führen können. Der Kopf in der Mitte hat ein ruhiges Ansehen. Die Ohren sind lang, unten abgeplattet und getheilt, ganz wie bei den Hindu-Bettlern, die sich schwerer Gewichte bedienen, um diesen Körpertheil zu verlängern; hier ersetzen Ohrgehänge die Stelle der Gewichte. Phantastische Figuren verzieren den Kopfputz dieser Figur, die reich mit Schmucksachen versehen ist, nemlich mit einem starken Ringe an dem rechten Daumen, mit einem Halsbande, von dem ein grosser Edelstein niederhängt, und mit einem zweiten eigenthümlichen Diamanten-Zierrath vorn an dem Kopfputze. Diese Figur ist Brama. Zur Linken endlich befindet sich das Brustbild Vischnu's, bei dem sich ziemlich alle die Details, die wir eben bei der vorhergehenden Figur aufgezählt haben, wiederholen.

Bramante von Urbino. Der unzuverlässige Vasari gibt als den Geburtsort dieses berühmten Baumeisters und Malers das Castel Durante im Gebiet von Urbino an; mehr Glauben ist der Angabe Mazzuchelli's und Punzileoni's zu schenken, wonach Br. zu Monte Asdrualdo bei Urbino 1444 geboren ward, wo seine Mutter Vittoria ein kleines Gut besass. Sein Vater Angelo Bramante stammte aus Castel di Farosta. Bei Mazzuchelli findet sich auch eine Medaille mit seinem Bildniss und der Inschrift: *Bramante Asdrualdinus.* An der elterlichen Wohnung sieht man noch ein rohgearbeitetes Madonnenbild unter einem von zwei Säulen getragenen Bogen, das er in frühester Jugend gefertigt haben soll. Vom Vater zum Maler bestimmt, studirte er eifrig die Werke des Fra Bartolommeo Corradini, eines Dominikanermönchs, der seines guten Humors und lustigen Aussehns wegen Fra Carnavale genannt ward. Das meiste Vergnügen fand aber Br. an der Baukunst und Perspektive, und hierin war Sciro Scirri, ein Architekt zu Castel Durante, sein Lehrer. Schon in seinem 20. Jahre, also 1464 verliess Br. sein Vaterland, nachdem er vorher den kleinen runden Tempel der Madonna del Riscatto am Flusse Metaurus erbaut hatte. In der Romagna errichtete er Kirchen, öffentliche Paläste und andre Gebäude, zog dann in die Lombardei und gehörte in Mailand zu den ersten der ausgezeichneten Talente, welche den Hof Ludwigs Moro zierten. Es bleibt unaufgehellt, ob der Dom zu Fuligno, der zu Faenza, die Kirche der Madonna del Monte bei Cesena, der äussere Portikus des Doms bei Spoleto etc., die ihm von Localschriftstellern zugetheilt werden, vor oder während seiner Mailänder Periode anzusetzen sind. Gewisser weiss man, dass er mehre Freskomalereien zum Theil im J. 1486 in Bergamo ausführte, namentlich sind die colorirten Philosophen an der Façade des Palastes des Podestà und die in grüner Erde gemalten im Saal desselben Palastes von ihm; sodann eine Pietà links, wenn man in die Kirche San Brancazzo eintritt. Bramante's Aufenthalt in Mailand dauerte von 1476—99; dass er bei Giov. Galeazzo Sforza und Ludovico il Moro Beschäftigung, Gehalt und ansehnliche Stellung gefunden, wird durch Documente, welche Punzileoni beibringt, bestätigt. Im J. 1483 berief der Kardinal Ascanio Sforza, Bischof v. Pavia, ihn und seinen Gehilfen Dolcebuono aus Mailand nach Pavia, um den Dom (die Incoronata) neu zu bauen. Die Zeichnung dieses Gebäudes von Bramante's Hand

mit der Jahrzahl 1490 sah Pagave, der Herausgeber der Sieneser Ausgabe des Vasari Es ward aber nur der Grund von Br. gelegt, und das Ganze später von Cristoforo Rocchi nach verändertem Plane ausgeführt. In dieser Zeit war Bramante schon beim Dombau in Mailand (der ihn hauptsächlich dahin gezogen hatte) angestellt, da seine Berufung nach Pavia in den Domrechnungen angeführt ist. In Mailand soll Br. die Kirche der Madonna bei San Celso und den Seitenportikus der Basilika des heil. Ambrosius erbaut haben. Sein Schüler Cesar Cesariano spricht in seinem Commentar zum 1. Buch des Vitruv (Como 1521) von mehren Bramantischen Arbeiten, worunter die in Form eines achtseitigen Tempels errichtete Sakristei der Basilika S. Satiro in Mailand, die Befestigungen am Tessin und in Vigevano, ein bedeckter Gang im Castell zu Mailand, zu welchem Ludovico Moro den Auftrag gab. Dass von Br. der Plan der ehemaligen Bernabitenkirche Canepanova in Pavia herrühre, welche Joh. Galeazzo Visconti-Sforza im J. 1492 beginnen liess, sagt eine daselbst befindliche Inschrift. Von Ludovico il Moro ward Br. im Juni 1492 nach Domo d'Ossola am Fusse des Simplon gesandt, um eine dort erbaute Brücke zu untersuchen und zu begutachten. (Sein Bericht darüber ist im Kunstblatt 1838 S. 14 mitgetheilt.) In den Mailänder Domrechnungen wird Br. Ingenieur ganannt. Nach einem Aufenthalte von 22—23 Jahren verliess Br. Mailand im J. 1499, wo das Unglück über seinen Gönner Ludwig Moro hereinbrach, welches auch die Ursache war, dass Lionardo da Vinci die Stadt verliess. Bramante wandte sich nach Rom, wo er noch vor Beginn des heiligen Jahrs 1500 eintraf. Hier erhielt er den Auftrag, über der heil. Thür von S. Giovanni in Laterano, die beim Jubelfest geöffnet ward, das Wappen Papst Alexanders VI. in Fresko zu malen, das er mit einer Menge von Engeln und andern Figuren, die es trugen, umgab. (Dies Wappen ist nicht mehr vorhanden.) Mit dem Gelde, das er in der Lombardei erworben, lebte er nun seinen Neigungen, von welchen ihn die am meisten beschäftigte: die antiken Baudenkmale der ewigen Stadt auszumessen. Nachdem er dies ausgeführt, ging er nach Neapel und wo sonst noch architektonische Alterthümer zu finden waren. So mass er auch aus, was in Tivoli und von der Villa des Hadrian vorhanden war. Dadurch wurde der Cardinal von Napoli, Oliviero Caraffa, auf ihn aufmerksam, der ihm denn den Bau eines Kreuzganges aus Travertin im Kloster della Pace zu Rom übertrug. Diesen Kreuzgang führte Br. in kurzer Zeit aus und Vasari bemerkt dazu: „obgleich es dem Werke noch an vollendeter Schönheit fehlte, so erwarb es doch seinem Meister grossen Namen, weil in Rom nur wenige mit soviel Eifer, Studium und Rührigkeit die Baukunst übten." Br. trat nun als Unterbaumeister in die Dienste des Papstes Alexander, und half bei Errichtung des Brunnens in Trastevere und bei einem andern auf dem Petersplatze. Von ihm ist die Zeichnung zum Palast des Kardinals Adriano von Corneto, auf der Piazza S. Giacomo Scossacavalli. Dieser Bau ging langsam vorwärts, und als der Kardinal im J. 1527 Rom verlassen musste, fehlte noch das Portal. (Jetzt ist der Palast mit dem unbramantischen Portal Eigenthum von Carlo Torlonia.) Nach Bramante's Zeichnung vergrösserte man die Hauptkapelle von Santa Maria del Popolo. Seine Erfindungsgabe und namentlich auch seine Rührigkeit im Ausführen brachte ihn bei den Vornehmen der Stadt in solches Ansehn, dass er für alle bedeutenden Unternehmungen den Rathgeber abgeben musste. Als Papst Julius II. im J. 1503 den heil. Stuhl bestieg, begann Bramante's glänzendste Periode. Der Papst wollte dem Raum zwischen Belvedere und dem Palast die Form eines viereckigen Theaters geben und damit das kleine Thal umschliessen lassen, welches zwischen dem alten päpstl. Palast und dem neuen Gebäude gelegen war, das Innocenz VIII. zur Wohnung der Päpste errichtet hatte. In zwei Corridoren zu beiden Seiten dieses kleinen Thals sollte man durch Loggien von Belvedere nach dem Palast und von dort zurückgehen können, ferner sollten mannichfaltige Stufen vom Thal die Höhe hinauf bis zu der Platform von Belvedere führen. Bramante'n ward nun diese Verbindung der Villa Belvedere mit dem vatikan. Palast zur Ausführung anvertraut; er brachte im tiefsten Raum zwei Abtheilungen (jede aus zwei Stockwerken bestehend) übereinander an, zu unterst zwei sehr schöne dorische Arkadenreihen, dem damals sogen. Colosseum der Savelli (d. h. dem Theater des Marcellus) ähnlich, nur anstatt der Halbsäulen Pfeiler, die er gleich dem ganzen Werk aus Travertinstein mauerte; auf diesen stand das obere Geschoss, ionisch und mit Fenstern versehn; die zwei obersten Stockwerke liefen in gleicher Linie mit dem die obere Terasse umgebenden Gebäude, und so entstand eine Loggia von mehr denn 400 Schritt Länge nach der Seite Roms und eine eben solche nach der Seite des Gehölzes, welche beide das Thal einschlossen, auf dessen geebnete Fläche man das Wasser von ganz Belvedere leiten und einen schönen Brunnen errichten wollte. So war der Plan, und Br. baute den ersten Corridor, der gen Rom zu gelegen, vom Palast nach Belvedere führt, die letzte obere

Loggia ausgenommen. Am entgegengesetzten Theil nach dem Gehölz zu legte er nur die Fundamente, da der Tod des Papstes Julius das schöne Werk unterbrach, das dann Papst Pius IV. zum Schluss brachte. Br. baute ferner in Belvedere die Halbkuppel und die Nischenreihe des Antikensaals, in welchem zu seiner Zeit noch die herrlichen Statuen des Laokoon, des Apoll und der Venus aufgestellt wurden. Er baute ausserordentlich schnell, was theils auf Rechnung seines eignen Eifers, theils auf die des Ungestüms seines Bauherrn, der solche Gebäude lieber hätte wachsen als mauern sehen, zu setzen ist; die Arbeiter, welche den Grund zu graben hatten, mussten des Nachts Sand und festes Erdreich nach dem Bauplatz tragen, um es am Morgen in Bramante's Gegenwart auszuschaufeln, worauf er dann ohne weitere Nachforschung die Fundamente legen liess. Diese Unachtsamkeit war eben beim Mauerwerk von Belvedere Schuld, dass es bald genug zu verfallen drohte (ein Stück jenes Corridors, 80 Ellen lang, fiel zur Zeit Clemens VII. zusammen) und dass Paul III. das Grundwerk erneuern, dem Ganzen mehr Stärke geben lassen musste. In Belvedere wurden nach Bramante's Angabe eine Menge verschiedner Stufen und Treppen zur Verbindung der höher und tiefer liegenden Flächen in dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung aufs Zierlichste ausgeführt, und zu dem Allen hatte er ein bewundernswerthes Modell gearbeitet. Erwähnung verdient besonders die noch hinter dem Brunnen der Kleopatra vorhandene Wendeltreppe zwischen Säulen, die in der Art emporsteigt, dass man reitend hinaufkommt; das Dorische geht ins Jonische und Korinthische über, so dass man von einer Ordnung in die andre gelangt, und die ganze Treppe ist so zierlich und künstlich, dass sie zu des Meisters glänzendsten Werken gezählt ward, obwohl die Erfindung von Niccolà Pisano entlehnt ist. Im J. 1504, nachdem er vorher „aus purer Gunst Sr. Heiligkeit“ päpstl. Siegelbewahrer geworden, begab er sich nach Bologna und leistete im Kriege von Mirandola vielfachen Beistand. Nach Rom zurückgekehrt, begann er in der von ihm „gradlinig“ gemachten Strada Giulia den Palast S. Bigio am Tiberstrom zu bauen, der aber, mit seinem herrlichen korinthischen Tempel darin, unvollendet blieb und von welchem Bau überhaupt, der in schönem rustikem Geschmack angelegt war, jetzt fast nichts mehr zu sehen ist. Im ersten Kreuzgange von S. Pietro a Montorio errichtete er einen runden Tempel von Travertinstein, in Anordnung, Verhältniss und Grazie so schön, dass nur beklagt wird, dass ein Theil des Kreuzganges nach seiner Zeichnung unvollendet blieb; der Tempel sollte die Mitte einer zirkelrunden, von freistehenden Säulen getragnen Halle einnehmen, welche vier Eingänge und vier Kapellen, und je zwischen denselben eine Nische enthalten sollte. Dem Raffael, seinem Landsmann, lehrte Br. viele Regeln der Baukunst, zeichnete ihm auch die perspektivischen Architekturen im Saal des Parnasses, woselbst Raffael zum Dank in seiner Schule von Athen den Bramante darstellte, wie derselbe mit dem Zirkel gewisse Bogen misst. Im Borgo führte Br. einen Palast als Wohnhaus für Raffael auf; das Gebäude war aus Backsteinen, mit in Kasten gegossenem Gypswerk bekleidet; die Säulen und Bossagen waren in dorischem und rustikem Geschmack. (Dieser schöne Palast mit der damals völlig neuen Art von Gussarbeit stand jenseits der Tiber und ward bei Errichtung der Säulenhallen von St. Peter niedergerissen.) Hierauf beschäftigte ihn eine grosse Zeichnung zum Umbau des vatikanischen Palastes; aber inzwischen vernahm er den Gedanken des Papstes, die Kirche von St. Peter niederzureissen, um einer neuen Platz zu machen. Für letztere entwarf nun Br. eine Menge Zeichnungen, darunter die schönste war, welche man auf den Medaillen sieht, die Julius II. und Leo X. nachmals von dem vortrefflichen Goldarbeiter Caradosso schlagen liessen und welche die Kirche in Form eines griech. Kreuzes zeigen, in dessen Mitte über dem Grabe des heil. Petrus sich eine grosse Kuppel zwischen zwei Glockenthürmen erhebt, und an der Vorderseite eine von sechs Säulen getragne Vorhalle. (Die Construktion der Kuppel hat Serlio in einem genauen Grund- und Aufriss aufbewahrt; s. *Tutte le opere di Sebastiano Serlio, racc. del Scamozzi, Venezia* 1584; *cart.* 66.) Der Papst liess die alte Kirche zur Hälfte niederreissen und den Neubau beginnen, der an Schönheit, Kunst, Erfindung und Anordnung, wie an Grösse, Reichthum und Schmuck alle Bauten überbieten sollte, die der Macht des Kirchenstaats und dem Geiste ruhmwürdiger Künstler ihre Entstehung dankten. Am 18. April 1506 ward der Grundstein gelegt, und zwar unter dem Pfeiler der Kuppel, an dem jetzt die Statue der heil. Veronika steht. Br. betrieb den Bau mit dem heissesten Eifer, führte vor dem Tode des Papstes und bis an sein eignes Lebensende den grössten Theil des Baues bis zu dem Gesims, wo die Bögen der vier Pfeiler sind, und wölbte diese mit grösster Schnelligkeit und Kunst. Ausserdem dass er die vier ungeheuren Pfeiler unter der Kuppel zu Stande brachte, machte er auch den Anfang zu den Tribunen des Mittelschiffs und des südlichen

Querschiffs. Hier ward von ihm die Erfindung gemacht, Wölbungen durch Holzbohlen zu formen, worin Friese und Laubwerk geschnitzt und dann mit Kalk ausgegossen werden. Bei den Bogen lehrte er das Verfahren, sie mit beweglichen Gerüsten zu wölben, welcher Methode nach ihm Antonio da San Gallo folgte. „So weit er das Werk vollendete (schreibt Vasari), sieht man das Gesims innen rings umher mit solcher Zierlichkeit ausgeführt, dass keine Hand in den Erhöhungen und Vertiefungen etwas Besseres zeichnen könnte; die Capitelle innen sind mit Olivenblättern bekleidet, aussen ist der ganze Bau im dorischen Styl und von solcher Schönheit, dass er das seltne Talent Bramante's kund thut.“ Nach seinem Tode wurde das begonnene Werk von den ihm folgenden Baumeistern so vielfach umgestaltet, dass man sagen kann, bis auf vier Bogen, welche die Kuppel tragen, sei nichts von dem Seinigen geblieben. Michel Angelo, an dessen Namen sich der Kuppelbau von St. Peter knüpft, schrieb an einen Freund: „Man kann nicht leugnen, dass Bramante ein eben so grosser Architekt war als irgend einer, der seit den Alten gelebt hat; er legte den Grund zu St. Peter nicht nach einem verwirrten, sondern nach einem klaren, bestimmten und lichtvollen Plane; er sah es auf eine ringsum so isolirte Kirche ab, dass sie keinem Theile des Palastes Eintrag that; die Schönheit dieser Anordnung Bramante's ward damals erkannt und liegt vor Aller Augen, und jeder der sich von ihr entfernt hat, wie San Gallo, ist von der Wahrheit gewichen.“ (*Lett. pitt. T. VI. p.* 26.) Unter den Erfindungen, womit Br. die Baukunst bereicherte, steht obenan die Wiederauffindung der Methode, Wölbungen durch Gypsguss zu fertigen und den Stucco zu bereiten, was beides von den Alten gekannt, durch Zerstörung ihrer Werke aber verloren gegangen war. Br. erreichte ein Alter von 70 Jahren; er starb am 11. März 1514 und ward feierlichst in dem unterirdischen Gewölbe von St. Peter, in der *Grotta Vaticana* beigesetzt. Was seinen Charakter betrifft, so war er heiter uud fröhlichen Gemüths, und fand immer Vergnügen daran, seinem Nächsten zu nützen. Talente begünstigte er, wo er nur konnte; er war es, welcher den Raffael nach Rom zog (dieser erkaufte, aus Verehrung für Bramante, dessen Wohnung um 3000 Dukaten, schuf sie indess nach eigenem Plane um und hinterliess sie dem Oheim seiner Braut, dem berühmten Kardinal Dovizj da Bibbiena). Poesie und Musik gehörten zu Bramante's Nebenvergnügungen; er improvisirte selbst auf der Laute, uud bei einer Sammlung von Aufsätzen über Architektur und Perspektive von Bramante's Hand, die im Jahr 1756 zu Mailand im Druck erschien, finden sich S. 30 auch einige Sonette von ihm. Falda und Ferrario in den „*Nuovi disegni dell' Architettura e piante de' palazzi di Roma*“ haben seine Bauwerke gestochen. Ein Kupferstich, der eine Säulenperspektive darstellt, mit der Inschrift: *Bramanti Architetti Opus*, quer Fol., wird ihm selbst zugeschrieben.

Bramantefenster nennt man die Bogenfenster, welche Traufgesimse oder Verdachungen erhalten. Es wird nämlich das Traufgesims wagerecht über den Bogen gelegt und durch Säulenglieder, die über und neben den Gewänden hinlaufen, mit dem Fenster in Verbindung gesetzt. Die Dreiecke, die neben dem Bogen entstehn, können mit einer Rosette oder einem Ornament gefüllt werden. Die Höhe des Traufgesimses kann der Stärke des Bogensturzes gleich sein und ersteres auch einen Fries erhalten.

Bramantino, Beiname zweier lombardischer Maler, 1) des vorzüglich gerühmten Meisters Agostino, von dem man kein sicheres Werk kennt, sondern nur weiss, dass er den grossen Architekten Bramante zum Schüler in der Malerei hatte; 2) des Bartolommeo Suardi, eines Schülers von Bramante. Die Blüte dieses Bartolommeo reicht schon beträchtlich ins 16. Jahrh. hinüber (er lebte noch 1529), doch haben seine Werke noch vorherrschend das Gepräge des 15. Jahrh. Er ist ein Künstler von ausgezeichnetem Talent, zumal was die zarte Durchbildung der Modellirung betrifft, strebt jedoch mehr nach dem Auffallenden als nach Einfachheit und Schönheit. Hauptwerke seiner Hand sieht man in der Brera zu Mailand; zwei Stücke dieses Bramantino sieht man ferner auf dem kön. Museum zu Berlin. Das eine der beiden letztern zeigt eine in einem Prachtbau auf einem reichen Thron sitzende allegorische Figur, welche einem knieenden Manne ein Buch übergibt. (Auf Holz 4 F. 9 Z. hoch, 3 F. 7 Z. br.) Das andre stellt dar, wie die unter einer reichen Architektur thronende Maria einer Anzahl verehrender Männer, welche vom heil. Dominikus empfohlen werden, eine Rose überreicht; das Kind auf ihrem Schoosse segnet eine auf der andern Seite befindliche Gruppe von Frauen, die sich dem Schutze des Petrus Martyr befohlen haben; zwei Engel halten über dem Haupte der Maria einen Rosenkranz. (In Tempera, auf Holz, 5 F. 7¼ Z. hoch, 3 F. 7½ Z. br.) — Zu Bologna

schreibt man einem Bramantino den durch schöne Architektur ausgezeichneten Palast Bevilacqua zu.

Branchus (griech. Myth.) heisst der von Apollo geliebte Sohn des Smikrus aus Delphi, oder des Apollo selbst, der ihm die Gabe des Weissagens verlieh. Branchus übte diese Gabe in Didyma, dem berühmt gewordenen Orakel der Branchiden, jenes Sehergeschlechts, das sich von Branchus ableitete und bekanntlich an Xerxes den bedeutenden Tempelschatz des didymäischen Apollo auslieferte, worauf sie der Perserkönig, um sie vor der Rache der Hellenen zu sichern, nach Baktriana verpflanzte.

Brand, Franz Jos., geb. 1790 zu Paderborn, als Gymnasiallehrer das. lebend, zählt zu unsern achtungswerthesten Kunstschriftstellern. Wir kennen von ihm die „Beschreibung des Doms zu Paderborn" (Lemgo 1827), das „Handwörterbuch römischer Alterthümer" (*ibid.* 1828), sowie Beiträge zu den bei Schimmel in Münster erschienenen „Denkmälern deutscher Baukunst" von Moller.

Brand und **Ebnat,** zwei Nachbarörter in der Gegend der böhmischen Nab in Baiern, liegen in mineralischem Strich, welcher Porzellanerde (die im Feuer hellweiss brennt), Schiefer, Steinmark, thonige und durchscheinende Specksteine liefert. Unfern von Ebnat, nah der Nab, wird noch das Mundloch eines eingegangnen Schachtes (der Sigritzgrube) gesehn, woraus einst Silber gefördert wurde. Ein Kelch in dasiger Kirche ist aus dem gebeuteten Silber gefertigt.

Brandenberg, Thomas, von Zug in der Schweiz gebürtig, malte zwischen 1623—40 im Kloster Meerstern (Wettingen) unweit Baden die schönen Scheiben auf der Mittagsseite des Kreuzganges. Sein Name steht auf einer der Scheiben. Dieser Glasmaler starb 1660.

Brandenburg, ein geborner Kölner, studirte die Plastik unter Thorwaldsen zu Rom und etablirte daselbst ein Atelier für Alabastergypsabdrücke. In solchen Abgüssen bewunderte man 1843 bei ihm die berühmten Basreliefs des Fürsten Poniatowsky — von antiker Arbeit in Carniol —: Homers Odyssee und Iliade, Virgils Aeneide, die Metamorphosen von Ovid, auf den kleinen Gypstafeln Brandenburg's lieblich gruppirt und mit der vollkommensten Schärfe ausgeführt. Man erkannte Thorwaldsens Meisterhand wieder im Alexanderzug, welchen Brandenburg in 23 Basreliefs wiedergegeben hat, sowie in den anakreontischen Darstellungen: im Menschenalter, was überaus schön erschien, in Tag und Nacht, in Amor und Ganymed. Auf diese Thorwaldsenschen Basreliefs erhielt Brandenburg das ausschliessliche Privilegium für die päpstlichen Staaten. Ebenso lehrreich als unterhaltend fand man ferner Brandenburg's röm. Geschichte, seine Gallerie der Päpste, seine Regentengallerie von den römischen, deutschen und russischen Kaisern, von den englischen, französischen und polnischen Königen, seine Abdrücke alter Münzen, namentlich griechischer, grossgriechischer und sizilischer. Dazu kommen noch seine sehr reichen und gelungnen Hieroglyphenabgüsse. Man sieht mit freudigem Erstaunen in seinen netten Basreliefs, nach dem Schnitt Pickler's, das Schönste aus den Museen des Vaticans, des Kapitols, aus denen von Florenz, Neapel und Paris wieder. Dabei sind alle diese Basreliefs, die man, sofern sie das früher Vereinzelte gruppirend darstellen, einer von Brandenburg erfundenen Maschine verdankt, zu einem so enorm niederen Preis gestellt, dass man sich leicht eine kleine Schatzkammer daraus anlegen kann.

Brandenburg an der Havel, das alte „Brannibor," hat ein noch ziemlich alterthümliches Ansehn und weist mehre für die Kunstgeschichte bedeutsame Baudenkmale auf. Kaiser Otto I. stiftete hier im J. 948 ein Bisthum, und damit zugleich den Dom, der mit der Burg Brandenburg (der vom Kaiser Heinrich I. im Winter 927 – 928 den Hevellern abgenommenen und dann stark befestigten „Brennaborch") auf einem Werder des Flusses liegt. Die alterthümliche Domkirche ist im Innern reich verziert; sie umschliesst im Chor einen Altar mit grossen Schnitzarbeiten vom J. 1518, welche Maria, Petrus und Paulus darstellen; die Thüren haben in Goldgrund grossartige Malereien, die Bilder des heil. Benedikt, Gregor, Ambros, Augustin, Hieronymus, der heil. Ursula und Magdalena in Lebensgrösse. Von der ersten Anlage des Doms ist nur die Krypta übrig; der auf uns gekommene Bau, St. Peter und Paul geweiht, datirt vom J. 1318, also aus der schönsten Zeit der altdeutschen Baukunst. Die Peterskirche ist von keiner bedeutenden Grösse, hat aber als germanischer Bau etwas Eigenthümliches in der architektonischen Ausbildung des Styls. Es ist dies eine ganz besondre Gewölbformation; die Hauptform ist hier die des Tonnengewölbes, aber es besteht dasselbe durchweg aus einer zahllosen Menge kleiner rautenförmiger Zellen, die wie spitze Trichter neben einander gesetzt sind und in scharfen Kanten aneinander stossen. Der Eindruck, den dasselbe erzeugt, ist mit dem jener wundersamen Zellengewölbe der Araber vergleichbar. Es erscheint gedachte Gewölbbildung zwar

hier noch als roher Versuch, findet sich aber ausgebildet in andern Kirchen der nördlichen Gegenden Preussens vor, wo der german. Styl an seine letzten Zeiten erinnert. Die 1400 erbaute, noch gut erhaltne Katharinenkirche ist ein sehr ansehnliches Bauwerk deutschen Styles. Dieser Bau aus gebranntem Stein ward durch den Stettiner Meister Heinrich Brunsberg aufgeführt und rivalisirt im Prachtschmuck des Aeussern mit der Marienkirche zu Stargard und der Hauptkirche zu Prenzlau. Meister Paul von Brandenburg baute 1484 die Thurmspitze der Katharinenkirche. (In dieser Kirche befindet sich ein Schnitzaltar vom J. 1474, welchen der Meister Gerhard Weger gefertigt hat.) Ausserdem besitzt Brandenburg noch drei ansehnliche, wohlerhaltne altdeutsche Kirchen: die St. Johannis-, die Nikolai- und Paulinerkirche. Bemerkenswerth ist ferner der 1411 durch Meister Nikolaus Kraft von Stettin erbaute gothische Thorthurm am „Mühlenthor." Alterthümliche Bürgerhäuser sieht man noch viele hier; in einem solchen ward der trotz seines französ. Namens grunddeutsche Dichter Friedrich de la Motte Fouqué geboren, welcher in seiner Selbstbiographie gesteht, durch seine alterthümliche architektonische Umgebung zuerst für die Romantik der alten deutschen Zeit begeistert und so der romantischen Poesie zugeführt worden zu sein. — Ein ansehnliches Bauwerk aus romanischer Stylzeit war vor 100 Jahren auf dem Harlunger Berge bei Brandenburg noch theilweise vorhanden, ist nun aber leider völlig verschwunden. Es war dies eine aus Backstein erbaute Marienkirche, von welcher A. von Minutoli in seinen „Denkm. in den Brandenburgischen Marken" (Lief. II.) und Büsching in seiner „Reise durch einige Münster und Kirchen des nördl. Deutschlands" Mittheilung machen. Die von dieser Kirche noch vorhandnen Risse zeigen ein Gebäude von völlig byzantinischer Anlage: ein Viereck mit vier starken Pfeilern in der Mitte, vier tribunenartigen Ausbauten auf den Seiten und vier Thürmen über den Eckräumen. Ueber den sämmtlichen Seitenräumen waren, wie es scheint, gewölbte Emporen angeordnet. Minutoli setzt den Bau ins 10. Jahrh., in die Zeit Kaiser Heinrichs I.; dagegen erklärt Kugler, dass die Formen des Aeussern entschieden auf die Spätzeit des roman. Styls, etwa auf den Schluss des 12. Jahrh. deuten. „Die Anlage war, soweit wir die Architektur des deutschen Mittelalters kennen, ganz einzig in ihrer Art," setzt Kugler hinzu.

Brandes, Heinrich, geb. 1803 zu Bordfeld im Braunschweigischen, erlernte die Kunst im Vaterlande, kam dann nach München und legte sich hier aufs Landschaftsfach, in welchem er bald ausgezeichnet ward. Das bairische Hochgebirg zog ihn mächtig an, und er brachte Bilder hervor, die wegen der schönen und grossartigen Anordnung, der poetischen Auffassung und des herrlichen Colorits nur Bewunderung finden konnten. 1831 ging Brandes nach Italien, und landschafterte nun in der Umgebung Roms. Seine italien. Landschaften haben ebenfalls grosse Schönheiten, doch zieht man seine tyrolischen vor. Der Hannöversche Kunstverein liess ein Blatt nach H. Brandes: Gegend bei Marino im Albanergebirge, durch G. Busse radiren (Vereinsblatt f. 1833). Um 1835 war Brandes wieder in Braunschweig thätig. 1844 sandte er zur Berliner Ausstellung eine „Partie aus dem Ockerthale im Harz," welche als ein sehr gelungenes, ansprechendes Bildchen gerühmt ward.

Brandmüller. Man kennt zwei Künstler dieses Namens. Gregor Br., geb. 1661 zu Basel, war der Sohn eines Silberarbeiters, lernte bei Kaspar Meyer und ging als 17jähriger Jüngling nach Paris, wo er Lebrun's Schüler und Gehilfe bei dessen Malereien in Versailles wurde. Mit den ersten Preisen der Akademie gekrönt, ging er in die Schweiz zurück, und starb eines frühen Todes 1691. Seine sehr seltnen Gemälde sind von richtiger Zeichnung, lebhaftem und kräftigem Colorit, und trefflich in der Carnation. — Michael Br., geb. 1793 zu Wien, malte anfangs viel Miniaturporträts, die durch Getroffenheit, gefälligen Auftrag und natürliches Colorit vielen Beifall erhielten. Später legte er sich auf die Lithographie, wobei die dem Miniaturisten eigene Pünktlichkeit, ein genaues Halten an den Charakter des Vorbildes und die nette und reinliche Behandlung ihm glücklich zu Statten kamen. Zu seinen besten Lithographien gehören: das grosse Blatt nach Müllers Stich der Madonna di San Sisto, das Bl. nach Edelink's Stich des Lebrun'schen Christus am Kreuz, ein weibliches Bildniss nach B. van der Helst (ausgezeichnetes Blatt), die Bretspieler nach Berkheyden, der heil. Anton nach L. Cigoli, die Madonna in einer Glorie von Wolken auf dem Monde stehend [*Pulchra ut Luna, electa ut Sol*] nach Eduard Steinle.

Braschi, Palast zu Rom, mit einem Museum, in dem sich mehre schätzenswerthe Antiken vorfinden, z. B. zwei Karyatiden und bis vor Kurzem noch jene Statue des Antinous (halb bekleidet und doppelt so gross als die Natur), welche zu Palestrina vom Maler Hamilton entdeckt worden war. Der Duca Braschi verkaufte sie neulich um 12,000 Scudi an Papst Gregor XVI., welcher sie nun im neuen Museum

des Lateran aufgestellt hat. Leider ist sie mit Aetzwasser gewaschen worden, wonach alle zu Canova's Zeit an ihr vorgenommnen Restaurationen durch die hellere Marmorfarbe hervortreten.

Braun. — Was von dieser Farbe, sowohl in Beziehung auf die antiken Wandgemälde, als auch für die Ausübung der Freskomalerei zu sagen ist, wird sich auf Folgendes beschränken. Das Braun, welches in mannigfachen Nuançen auf den antiken Malereien befindlich ist, erweist sich bei genauerer Untersuchung stets als ein Gemisch von Ochern und andern Erden, im rohen oder gebrannten Zustande, mit Kohlenschwarz. Hieher gehören auch die gebrannte Terra di Siena und die Umbra. Jene gibt als Lasur dem Zinnober ein sattes Hochroth, und ist in den Tiefen unentbehrlich. Die Umbra jedoch, besonders die gebrannte, ist mit Vorsicht und Mässigkeit zu gebrauchen. Die Kölner Erde und das Kasseler Braun sind verwerflich, denn sie verschwinden allmälig ganz, indem das Manganhyperoxyd, welches ein vorwaltender Bestandtheil derselben ist, sich zersetzt. Ob die Alten braune Farben, welche Manganhyperoxyd enthielten, in der Malerei gebrauchten, lässt sich nicht ermitteln, da sie für dieses Mineral keinen Namen hatten. Davy vermuthet, dass das *Cicerculum* (Papst Honorius IV. soll den Karmelitermönchen Tunika und Skapulier von *cicerculi color* vorgeschrieben haben) eine solche gewesen sei. Gewiss ist, dass den Alten Manganerze bekannt waren, denn es findet sich in altrömischen purpurfarbenen Gläsern Manganoxyd als Pigment. [S. ferner die Art. „Braune Glas- und Oelmalerfarben."]

Braun, Adam, geb. 1750 zu Wien, besuchte schon als zwölfjähriger Knabe die dasige Akademie und machte unter Chr. Frister und dem Director von Meyten im Zeichnen und Malen solche Fortschritte, dass er 1770 seine Studien vollendet hatte und die Kunst bereits auf eigne Faust betrieb. Er kam schnell zu bedeutendem Ruf; mehre seiner Bilder gingen nach Russland, Frankreich und England. Sein erstes grösseres Werk stellte einen Alten vor, der ein Mädchen mit Geld, das sie verweigert, beschenken will. Dies Bild, im Besitz des Fürsten Galizin, musste er viermal copiren, einmal auch für den Grafen Clairfait. Es ward von Quirin Merk gestochen. Ein andres bedeutendes Bild von ihm ist die auf dem Sofa ruhende Frau (in der Lichtensteinschen Gallerie), ein drittes stellt zwei nähende Frauen dar (in der Gall. des Belvedere), wofür der Künstler vom Kaiser Joseph II. hundert Ducaten empfing; ein viertes endlich, das Frau v. Hill zu Dessau besass, zeigt eine Nähterin und hinter derselben einen Mann, der seine linke Hand zierlich auf ihre Schulter gelegt hat und den Zwirnfaden durch die ihm vorgehaltene Nähnadel fädeln will. Dies Bild ist auf Holz gemalt, 19 Zoll hoch, 15 breit. Adam Br. malte auch meisterhafte Köpfe in Denner's, und Conversationsstücke in Gerhard Dow's und Franz Mieris Art. Seine Bildnisse sprachen. Sehr glücklich war er übrigens als Restaurator alter Gemälde, als welcher er viel beschäftigt ward. So stellte er den Tobias des Andrea del Sarto und Raffaels heil. Familie wieder her, die im Belvedere zu Wien sind. Selbst die Kunst, alte Bilder auf neue Leinwand und Holz überzutragen, verstand er pünktlich.

Braun, Augustin, oder *Augustin le Brun*, ein technisch tüchtiger Maler des 17. Jahrh., lieferte zwischen 1662—64 das berühmte Jabach'sche Grabgemälde zu Köln, das sich jetzt in der Wohnung Eberhards von Groote, eines Sprösslings jenes Geschlechts, befindet. Goethe beschreibt dies Bild in seiner „Wahrheit und Dichtung." Die sieben Darstellungen aus dem Leben des heil. Martin in St. Maria zum Capitol in Köln sind ebenfalls Brauns Werk. Nach ihm stachen J. Hoogenberg und Geele eine Folge aus der Geschichte des verschwenderischen Sohnes; auch kennt man eine Folge von 4 Blättern (ohne Namen des Stechers, mit der Adresse Overlats) aus der Geschichte des Tobias, wovon eins die Bezeichnung *Au. br. in.* trägt.

Braun, Dr. Emil, Secretär des archäologischen Instituts zu Rom, hat sich bereits einen ehrenwerthen Namen als Kunstarchäolog erworben, und zwar vornehmlich durch Bekanntmachung und geistreiche Erklärung ausgezeichneter noch unedirter oder unbekannt gebliebner Antiken. Bei Brockhaus in Leipzig erschienen 1843: „Antike Marmorwerke, zum Erstenmal bekannt gemacht von Em. Br." (1. und 2. Dekade) und in Schröders Verlag zu Berlin erschien 1844 seine Abhandlung über die Kodrosschale. Die von Br. publicirten Marmorwerke kommen in einer Zeit, wo man fast nichts weiter als Vasenbilder zu sehen erhielt, als eine ganz ungewohnte Bescherung, für die man um so freudiger danken muss, da sie uns mehre ganz eigenthümliche Darstellungen bringt; so z. B. einen Doppelkopf des Zeus (aus dem Palast Spada alla Regola), eine mit Eichenlaub bekränzte Kolossalbüste des Zeus Dodonäos (durch Ed. Gerhard für die Berliner Sammlungen erworben), das ganz wundersame Gebilde aus Villa Altieri, wo ein knorrenreicher uralter, von einer Rebe umschlungner, auf beiden Seiten einen Frauenkopf zeigender Baumstamm den Schaft einer Dionysosherme bildet, über deren bärtiges Haupt ein Löwen- oder Pantherfell

malerisch herabhängt (das Ganze ist Dionysos Dendrites benannt), einige interessante Variationen der beliebtesten Sarkophagreliefs (Selene und Endymion, Meleager, Raub der Proserpina) etc.

Braun, Kaspar, Maler und Holzschneider, wurde 1807 zu Aschaffenburg geboren, erlernte die Kunst bei dem Landschafter Schneider und ging dann nach München, um seine Ausbildung auf der Akademie zu empfangen. Er legte sich zumeist auf die Darstellung von Schlachten und romantischen Scenen, zeigte Correctheit in der Zeichnung, poetische Auffassung und ein schönes Verständniss in Colorit und Behandlung. Bisweilen bezeichnete er seine Historien und Genrebilder mit Monogramm, aus den Buchstaben C. B. in gothischer Form bestehend. Ums J. 1837 erfasste ihn der Gedanke an die Vorzüge des Holzschnitts für Illustrationen vor allen andern Arten der Vervielfältigung; und es leuchtete ein, das ein Unternehmen in dieser Kunstgattung, bei verständiger und geschickter Führung, grade in München, wo ein so fester Haltpunkt in schöpferischen Talenten geboten war, von glücklichem Erfolge sein musste. So unternahm er, — aufgemuntert durch den Hofrath Dr. v. Dessauer und geleitet von der Ansicht, dass die Franzosen die Xylographie auf eine bewundernswerthe Höhe gebracht hätten und die unumgängliche Schule dafür bildeten —, mit seinem Schüler und Freunde Rehle eine Reise nach Paris, wo beide bei Brevières in die Lehre gingen. Nach seiner Rückkunft im J. 1839 gründete Kaspar Braun in Gemeinschaft mit Dessauer die xylographische Anstalt zu München, und führte sie mit ihm fort bis zum J. 1842, wo an die Stelle Dessauers, welcher ausschied, Friedrich Schneider aus Leipzig trat. Die Anstalt von Braun und Schneider beschäftigt derzeit vierzehn Künstler, die sich fast ohne Ausnahme in derselben gebildet, und so gross ist das Vertrauen und die Achtung, die ihre Arbeiten erworben, dass selbst Brevières, der Lehrer Brauns, seinen Sohn von Paris zu weitrer Ausbildung in das Münchner Institut sandte. Die erste umfassendre Arbeit dieser Holzschneideranstalt war die Illustrirung der Braut von Messina, nach Zeichnungen von K. Braun und J. Rehle. Dann folgten die Illustrationen des kathol. Gebetbuchs „Ehre sei Gott in der Höhe," nach Brauns Zeichnungen; hierauf das Nibelungenlied, nach Zeichnungen von Schnorr und Neureuther; bald auch ein Theil der Vignetten zu Musäus Volksmärchen; alsdann erschienen die Zeichnungen von Cornelius und Kaulbach zum Volkskalender, und andre von Kaulbach und Strähuber, Pocci's Soldatenlieder, die Bildnisse deutscher Kaiser von Prof. Schneider, Pocci's Jägerlieder, Moritz v. Schwind's Monate im Volkskalender 1844, Götz von Berlichingen nach Neureuthers Zeichnungen, mehres für dieses „Conversationslex. f. bildende Kunst," z. B. da Vinci's Abendmahl, Vischers Apostel, Thorwaldsens Alexanderzug etc. Uebersieht man diese Leistungen in chronologischer Folge, so drängt sich sogleich die Bemerkung eines gänzlichen Systemwechsels in der Behandlung auf, sobald die Zeichnungen Schnorrs, Kaulbachs etc. an die Reihe kommen. Bei den Bildern zu Schillers Braut von Messina sieht man das deutliche Bestreben, in französischer Weise effectvolle Gegensätze von Schwarz und Weiss und täuschende Modellirungen zu erreichen. Mit den eben genannten Zeichnungen aber wird die Aufgabe plötzlich eine andre. Der Gedanke, die Composition tritt in ihr Recht der ersten Stelle; Linie, Form, Ausdruck werden das Ziel der Künstler und bei der Behandlung tritt das Gefühl ein, dass es sich um Zeichnungen handle und zwar um solche, die mit Druckschrift verbunden ein Ganzes auch für das Auge ausmachen sollen. So ward der Styl des alten deutschen Holzschnittes wieder aufgenommen und nur mit der unsrer Zeit eigenen vervollkommnetern Technik ausgeführt. (Vergl. Ernst Förster im Cotta'schen Kunstblatt 1844, Nr. 8.)

Braun, Rudolf, ein Basler Maler des 19. Jahrh., von dem man schöne Still-Leben kennt. Ein gleichnamiger Künster zu Basel, vielleicht der ebengenannte selbst, ist in neuester Zeit mit einer Erfindung im Brückenbaufache aufgetreten. Dem Modell nach besteht seine erdachte Brücke aus einem einzigen Bogen und ist aus lauter gleichförmigen, genau ineinander gefügten Stücken von Gusseisen zusammengesetzt. Dieser Bogen trägt die Brücke in der Art, dass dieselbe in ebener Linie fortläuft. Die Festigkeit der Construction, die sich unter einem leichten und gefälligen Aeussern verbirgt, soll, wenn noch der geringe Kostenaufwand beanschlagt wird, alle Vorzüge der Draht- und Kettenbrücken hinter sich lassen.

Braune Glasmalerfarben. — I. Glasmalerflüsse (nämlich solche Farben, in welchen das Metalloxyd mit dem Flussmittel durch vorherige Schmelzung sich schon verglast befindet, bevor es auf das Glas befestigt wird). Nr. 1. Ein Theil Braunstein und acht Theile Flussmittel aus einem Quentchen Sand und drei Quentchen Bleiblätte gut zusammengeschmolzen, gestossen und feingerieben. Oder Nr. 2: ein Theil graunstein, $1/4$ Theil Blau (von der im Art. „Blaue Glasmalerfarben" angegebenen

Nr. 8) und acht Theile des vorigen Flussmittels, ebenso behandelt; gibt Sepiabraun. Oder Nr. 3: zwei Theile Goldgelb (von der im Art. „Gelbe Glasmalerfarben“ angegebenen Nr. 5), ein Theil Antimonium und drei Th. Flussmittel von einem Theil Sand, zwei Theilen Blei und $^1/_4$ Th. Borax, zusammengeschmolzen, gestossen und feingerieben; gibt Gelbbraun. — II. Eigentlich sogenannte Glasmalerfarben (d. h. solche Metallfarben, die vermöge ihrer Natur mit der Glasfläche nur dadurch verbunden werden, dass man sie auf dieser selbst wieder zu einer dünnen Schichte gefärbten Glases schmelzen lässt, was durch das Flussmittel, eine leichter als die Glasfläche schmelzende glasige Zusammensetzung, bewirkt wird). Nr. 4: rothes Eisenoxyd durch Fällen aus dem reinen schwefelsauren Eisen vermittelst kohlensauren Kali's und nachherigen Glühens bis zu einer lebhaft rothen Farbe bereitet. Flussmittel: gleiche Theile Bleiglas mit dem Oxyde und etwas Gummiwasser auf der gläsernen Reibtafel gerieben. Nr. 5: zwei Theile Eisenoxyd, drei Th. Braunstein und drei Th. Goldgelb (s. unter „Gelbe Glasmalerfarben“ Nr. 5) werden zusammengeschmolzen, in Wasser geschüttet und nach dem Erkalten mit drei Th. Flussmittel versetzt. Flussmittel: ein Th. Sand, zwei Th. Bleiglätte und $^1/_4$ Th. Boraxglas. Nr. 6: rothes Eisenoxyd (Blutstein, Röthel, natürlicher Eisenrost) mit Braunstein oder einem kleinen Antheil Schwefelspiessglanzsilbers oder irgend eines Silberoxydes thun, wie Nr. 4 behandelt, dieselben Dienste. Ebenso Nr. 7 der bei Bereitung der rothen Farbe zurückbleibende Satz, der ohne weitere Behandlung aufgetragen werden kann. Endlich Nr. 8: sieben Th. Goldgelb (von der im Art. „Gelbe Glasmalerfarben“ angegebenen Nr. 5) mit einem Th. Braunstein zusammengerieben, ohne es zu schmelzen oder mit Flussmittel zu versetzen.

Braune Oelmalerfarben. — I. Kohlenfarben. Unter diesen steht die ächte Mumie obenan. Sie ist beständig, von sehr gefälligem Ton und mit Ultramarin, Ultramarinasche, mit Krapplack, Beinschwarz etc. (wenn diese Farben auch mit Weiss verbunden sind) zum Lasiren für Köpfe, überhaupt für Fleisch in starken und mittlern Schatten, besonders aber zum Moderiren und Erwärmen andrer Farben vorzüglich geeignet, ebenso in Schattenpartien etc., wo sie der Künstler zu seiner Färbung und Lasirung anzuwenden für nöthig erachtet. Zum Farbengebrauch muss man solche Mumienstücke aussuchen, welche dunkel und glänzend auf dem Bruche sind. Die porösen Stücke rühren von Knochen her und geben keine schöne und gute Farbe. Im trocknen Zustande und beim Reiben gibt die Mumie einen starken aromatischen Geruch von sich, der eigenthümlich und mit keinem andern vergleichbar ist. Sie muss vor dem Gebrauche zuerst zerstückelt und etliche Tage im Wasser eingeweicht werden. Das obenstehende Unreine wird abgegossen; dann wird die Mumie im Wasser gerieben, auf einem Filtrum etwa sechs bis achtmal mit warmem Wasser ausgewaschen, hierauf sehr gut getrocknet, pulverisirt und in einem Glase gut verschlossen zum Gebrauch aufbewahrt. Reibt man die ächte Mumie auf der Palette mit einer eisernen Spatel, so lassen sich ganz kleine harte Theilchen fühlen, die sogar das Holz oder die Palette ritzen, was eben ein Wahrzeichen ächter Mumie ist. Sie hat nur ein Unangenehmes: dass sie schwer trocknet. Vor allem ist zu sorgen, dass sie stets gut getrocknet in gut verschlossenen Gefässen aufbewahrt werde. Viele Maler misstrauen der Mumie und halten sie für keine beständige und haltbare Farbe; aber dann sind sie mit Mumie betrogen worden, welche das Gemächt von Juden und jüdischen Christen ist. Aechte Mumie ist nur die von wirklichen Mumien, d. h. von altägyptischen Leichnamen, welche vor Jahrtausenden einbalsamirt wurden und ausgetrocknet noch heute in den kolossalen Grabmonumenten Aegyptens getroffen werden. Der Künstler kann die ächte Mumie vornehmlich an dem glänzenden Bruch und an dem ganz eigenthümlich widerlichen Geruch erkennen. — Den zweiten Rang unter den braunen Kohlenfarben nimmt der Asphalt ein, über welchen wir auf den bes. Art. im I. Bande verweisen. — Die Kasseler Erde, Kölnische Umbra, nimmt den letzten Rang ein. Sie wird in der Nähe Kassels gefunden, ist von schwarzbrauner Farbe, feinerdig und zerreiblich. Bis zum Glühen erhitzt, entzündet sie sich und verglimmt dann unter Verbreitung eines bituminösen Geruchs mit Nachlassung einer geringen Menge weisser Asche. Sie ist eine Braunkohle, die auch in der Nähe von Köln in mächtigen Braunkohlenlagern vorkommt und daher ihren zweiten Namen führt. Sie hat in der Oelmalerei einen durchsichtigen gefälligen Ton, aber den Fehler, dass sie unbeständig ist, ins Graue übergeht und durch die übrigen Farben mit der Zeit gewaltig hervortritt. Malt man z. B. einen Baum oder ein andres Holzwerk auf ein Bild, welches man nachher, wie öfter geschieht, der Composition wegen auslöscht und mit andern Farben (Luft etc.) übermalt, so drängt sich die Kasseler Erde durch alle Farben wieder hervor und wird mit Länge der Zeit sichtbar. Daher sollten Maler, die ihren Werken Kunstwerth verleihen und deren Farbenbeständigkeit wün-

schen, sich dieser Braunkohlenfarbe gänzlich enthalten. Ueber ihre Behandlung bemerkt Fernbach in seinem Lehrbuch der Oelmalerei Folgendes: „Wenn man die Kasseler Erde in einem Tiegel gut verschliesst, sie in verschiedenen Graden der Hitze aussetzt, so wird man verschiedene braune Farbennuançen, bei stärkerer Hitze aber eine tiefbraune Farbe erhalten; es wird sich in der Farbe, mittels der Hitze, ein Flammenfeuer entwickeln und so lange fortglimmen, bis die brennbaren Stoffe daraus verbrannt und verflüchtigt sind; dann entfernt man sie vom Feuer, lässt sie erkalten, reibt sie einmal im Wasser, wäscht sie noch etlichemal mit warmem Wasser aus und bewahrt sie in gut getrocknetem Zustande auf; man kann sie nachher mit grösstem Vertrauen anwenden." — II. Lackfarben. S. den Art. „Brauner Lack."

Brauner Lack (Oelmalerei). — Aus einer Verbindung von Thonerde mit einem braunen vegetabilischen Färbestoff bestehend, ist diese Lackfarbe im geriebenen Zustande für das Auge sehr schön und angenehm und für den Maler vortheilhaft zum Lasiren, besonders aber für den Landschafter werthvoll zum Malen des Holzwerks etc. Anders verhält es sich bei einer Mischung mit Weiss, womit sie sich zu keiner schönen Farbe verbindet. Dieser Braunlack sollte, weil für die Dauer nicht verlässig, in der Oelmalerei nur wenig, am liebsten gar nicht verwendet werden. In dieser Hinsicht ist die Mumie, wo ihre Farbe zureicht, mit andern tauglichen Farben gemischt, besser zu empfehlen.

Braungelb, eine schöne Farbe in der Porzellanmalerei, die diese dem Chemiker Creuzburg verdankt; ihre Zusammensetzung besteht aus 1 Theil kohlensauren Nickeloxyds, 1 Theil Antimonsäure-Hydrat, 1 Theil braunrothen Eisenoxyds, 2 Theilen Zinkoxyds und 10 Theilen von jedem der beiden Creuzburg'schen Flussmittel.

Braunkohle (*Lignite*) ist eine in den jüngern Gebirgsformationen vorkommende, der Steinkohle verwandte, aber von ihr theils durch die mehr braune Farbe, theils durch eine deutlich wahrnehmbare Holztextur, theils auch durch den torfähnlichen Geruch beim Brennen, sowie durch das geognostische Vorkommen unterschiedne Substanz, deren Entstehung ohne Zweifel von untergegangnen oder verschütteten Wäldern herkommt. Ausser dass sie häufig als Brennmaterial dient, wird die Braunkohle auch zu einer ordinären braunen Malerfarbe verwendet, als welche sie den Namen „Kölnische Umbra" führt. Eine besondre Abänderung der Braunkohle, die Pechkohle, wird unter dem Titel Gagat (*jayet*) zu allerlei Schmucksächelchen, wie zu Ohrgehängen und dergl., verarbeitet, hat eine schwarze Farbe und nimmt einen gute Politur an.

Braunochergelb, Porzellanmalerfarbe, setzt man zusammen aus 10 Theilen Dunkelochergelb (sogen. Gelbbraun) und 1 Theil *Terra di Siena*. Man vermengt die Ingredienzen, ohne sie zu schmelzen.

Braunschweig, Haupt- und Residenzstadt des gleichnamigen Herzogthums, ist meist unregelmässig gebaut, hat enge und krumme Strassen (darunter der Bohlweg bemerkenswerth ist), viele öffentliche Plätze (deren vorzüglichste der Schloss- und der Burgplatz nebst dem Altstadtmarkt sind) und viele ausgezeichnete Gebäude aus alter und neuer Zeit. Der St. Blasius-Dom, von Heinrich dem Löwen 1172 gegründet und 1194 vollendet, misst 244 Fuss in der Länge, 114 F. in der Breite, und hat einen 170 F. hohen, nach vorn 86 F. breiten Thurm. Der Styl des Gebäudekernes ist der des romanischen Rundbogensystems. Im Schiff befinden sich mehre interessante Grabmale, z. B. das des Herzogs Ludwig Rudolf und seiner Gemahlin. Es ist von Marmor, obenauf liegen von englischem Zinn die Figuren Beider in Lebensgrösse. Ferner das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mechthildis von England. Die in Stein gehauenen Bildnisse derselben decken das Grab. Man glaubt, dass dies Werk bei Lebzeiten des Herzogs gearbeitet worden. Dicht daneben ist das Monument, worunter die Gebeine Kaiser Otto's IV., seiner Gemahlin Beatrix, Herzog Albrechts des Grossen und noch mehrer Vorfahren des Hauses Braunschweig ruhen. Auf dem Chore, welches grade der Orgel, die zu den trefflichsten Werken der Art gehört, genüber gelegen ist, erblickt man den grossen, 16 F. hohen und oben 13 F. breiten siebenarmigen Kandelaber, den Heinrich der Löwe, nach seiner Rückkehr aus Palästina, als Nachahmung des goldnen Leuchters im salomonischen Tempel zu Jerusalem, giessen liess. Der hohe Altar im Hintergrunde des Chors hat mehre gute Gemälde. An der Nordseite des Doms, auf dem Burgplatze, steht die alte eherne Löwensäule, welche Heinrich der Löwe 1172 errichten liess. Die Arbeit dieses Denkmals ist streng und herb, gewissermassen im Style der Wappenbilder, doch nicht ohne Charakter. — Die schöne Andreaskirche aus Quadern ward zwar ums J. 1200 zu bauen begonnen, erhielt aber ihre heutige Gestalt erst nach Jahrhunderten, wobei von dem ersten Entwurfe (wonach die Façade zwei Thürme, jeden zu 300 F. Höhe, und auf diese noch Spitzen

von 200 F. Höhe erhalten sollte) bedeutend abgewichen wurde. Nur der südliche Thurm ward 1544 vollendet und erreichte eine Höhe von 426 Fuss. Die Spitze mass 180 F., ruhte aber nicht fest und stürzte 1551 herunter. Eine ähnliche von 140 Fuss ward 1559 errichtet, die jedoch 1680 in Folge einschlagenden Blitzes abbrannte und beim Niedersturz das Kirchengewölbe zertrümmerte. Die heutige Form erhielt der Thurm 1740; die Höhe beträgt nun noch 319 F. Unter der Kuppel ist eine 4 F. breite, mit einem 5 F. hohen eisernen Geländer umzogene Gallerie. Die schöne Aussicht von hier belohnt reichlich das mühsame Ersteigen von 370 Stufen. In der Kirche, unter der Orgel, ist ein Bild aufgehängt, das die nach dem ersten Plane aufzuführenden beiden Thürme veranschaulicht. Der schöne Hochaltar ist mit einem Gemälde, zugleich Geschenk vom Prof. F. G. Weitsch geschmückt; es stellt die Verkündung der Geburt Christi bei den Hirten dar. — Die Petrikirche ist ein gothisches Gebäude aus der letzten Hälfte des 12. Jahrh., und hat Heinrich den Löwen zum Gründer. Sie ist von geringerem Umfang; ihr Inneres spricht freundlich an; ihre achteckige hohe Thurmspitze büsste sie durch Brand 1811 ein, seit welcher Zeit der Thurm ein Käpsel trägt. — Die Katharinenkirche, eine der Hauptkirchen der Stadt, stammt aus der Mitte des 13. Jahrh. Ihrem Innern dient die in den Fenstern hinter dem grossen Altar angebrachte Glasmalerei zur vorzüglichsten Zierde; sonst schmücken dasselbe verschiedne gute Gemälde und Epitaphien. Die Thurmhöhe soll 300 F. betragen. — Die gothische Brüderkirche, Braunschweigs grösste Kirche, besitzt einen seltnen Reichthum an alten Gemälden; darunter sind bemerkenswerth die lebensgrossen Bildnisse Luthers und Melanchthons, gemalt von Lukas Kranach; ein Joseph von Johann de Cordua; die Leidensgeschichte nach „Dürer's Holzschnitten;" der betende Christus von Bloemaert und eine schöne Sünderin von Frank dem Aeltern. Der hohe Altar ist 1655 im altdeutschen Styl hergestellt worden. Statt Thurmes sieht man auf dem Kirchendache zwei Laternen, Beweise der Impotenz später Zeit. — Die Erbauung der schönen altdeutschen Martinskirche fällt ins 14. Jahrh. Der herrliche Thurmbau mit den zwei Spitzen, in deren Mitte man leider zur Zopfzeit eine gekuppelte Laterne eingeklext hat, gibt dem ganzen Gebäude ein treffliches Ansehn. Ein Thürmchen noch, um die heilige Dreiheit voll zu machen, steht auf dem Kirchendache. Das Innre des Gebäudes ist von vieler Wirkung und hat zumal durch die neue kunstvolle Verglasung gewonnen. Die Marmorkanzel datirt vom J. 1621. Unter den Denkmälern in der Kirche ist das Epitaph des Bürgermeisters Gerhard Paul bemerkenswerth, da es vom Bildschnitzer Jürgens, dem Erfinder des Spinnrads, herrühren soll. Die Martinskirche liegt auf dem Altstadtmarkt, der einen sehr schönen, 1408 errichteten gothischen Springbrunnen und das ebenfalls gothische, einen Winkel des Platzes bildende Altstädter Rathhaus aufweist. Die Hauptseite des Letztern enthält im zweiten Geschoss aus Stein gearbeitete Bogenlauben; an den Pfeilern sieht man die alten Braunschweigischen Herrscher abgebildet; rechts Heinrich den Finkler und die drei Ottonen mit ihren Gemahlinnen; Lothar steht allein; dann folgen Otto IV., Heinrich der Löwe, Wilhelm und Otto das Kind mit ihren Gemahlinnen. Mehre Nischen sind noch unbesetzt. Im untern Geschosse finden sich viele Gewölbe und im obern grosse Säle und lange Gänge, die man die „Gallerie" nennt. An der entgegengesetzten Seite des Marktes sieht man ein Haus, in dessen Giebel 7 Thürme abgebildet sind, wovon es die „Siebenthürme" heisst. — Die Magnuskirche, bereits 1030 vom Markgrafen Ludolf gegründet, ist die älteste der noch aus dem Mittelalter vorhandnen Kirchen in Braunschweig. Der eine von ihren drei niedrigen Thürmen ward 1615 bei der Belagrung der Stadt durch Herzog Friedr. Ulrich mit 1014 Schüssen niedergeschossen. — Ueber die Aegidienkirche, eins der schönsten Gebäude im einfachen gothischen Styl, s. den bes. Artikel B. I, S. 85. — Unter den neuern Gebäuden Braunschweigs nimmt das herzogl. Residenzschloss die erste Stelle ein. Es ist das Meisterwerk Theodor Ottmer's, wo sich der Charakter des Ottmerschen Baustyles (der in den Merkmalen zusammentrifft, dass auf dem Grunde eines tiefen klassischen Studiums sich ein fast übersprudelnder Reichthum einer selbständig schaffenden Fantasie erhebt, welche von dem zartesten Gefühle für edle Form geleitet ist) am Entschiedensten ausspricht. So weit es auch an Grösse und Verschwendung hinter vielen Palästen zurücksteht, so weit übertrifft es aber dieselben in der Schönheit der Formen und Verhältnisse. Die dem geräumigen Schlossplatze und dem Bohlwege zugekehrte Hauptfaçade gewährt den imposanten Anblick einer 400 F. langen und bis zur Balustrade 80 F. hohen grossartigen Masse, welche durch die im rechten Winkel zurückspringenden, 215 F. langen Seitenfronten an Tiefe gewinnt. An diese sollen sich, dem ursprünglichen Plane gemäss, auf beiden Ecken der Hauptfaçade in einem

Viertelzirkel vorspringende Säulengänge schliessen, die in gleicher Höhe mit der Beletage, nach Art der St. Peterscolonnaden, den Schlossplatz kreisförmig einfassen und in Flügelgebäude auslaufen, sind aber noch nicht begonnen. Die Hauptfaçade, enthaltend das grosse Festportal und eine Reihe von Prunkgemächern, ist in das Haupt- oder Mittelrisalit und in die beiden Eckrisalite und deren Rücklagen getheilt. Vor den Risaliten erheben sich, von der Beletage an, 16 korinthische Säulen bis zum Giebel, wie überhaupt die korinthische Säulenordnung die herrschende ist. Die Balustraden der Eckrisalite sollen mit Statuen gekrönt und das Giebelfeld des mittlern Risalits durch halberhabene Arbeit, nach Ottmers Zeichnungen, geschmückt werden. Dieses Giebelfeld wird durch 6 korinthische Säulen getragen, auf deren beiden Seiten noch 2 gewundene Säulen emporstreben, und über ihm erhebt sich eine Plattform, worauf später das Viergespann des Sonnengottes, nach dem Modell von Christian Rauch, thronen soll. Die mittlere Einfahrt eröffnet einen der schönsten Theile des ganzen Schlosses, die 150 F. tiefe, von 22 dorischen Säulen (in der Proportion des Theseustempels) getragene Prachthalle. Sie besteht aus zwei Theilen, einem Oblongum unter dem Mittelbau des Schlosses, mit den Eingängen zu dem *rez de chaussée*, und einem Halbkreise unter der grossartigen Rotunde, die nach dem Hofe zu an den Mittelkörper des Schlosses sich anschliesst. In dieser letztern Abtheilung windet sich in zwei Armen die aus grossen Platten bestehende, sich selbst tragende Treppe zwischen den 10 Säulen des Halbkreises hindurch zu den obern Festsälen. Die Tiefe und Ausdehnung dieser imposanten, der Masse des Hauptkörpers würdig entsprechenden Halle, die kühne Treppenconstruktion und der feierliche Ernst der dorischen Säulen sind von der grossartigsten Wirkung. Der durch die Seitenflügel begrenzte Schlosshof, in den wir durch die Prachthalle des Risalits treten, macht den Eindruck des Ernstes und der stillen Erhabenheit. Die aus der Hinterfaçade vortretende, mit mächtiger Kuppel versehene, über 100 Fuss hohe Rotunde ist die Hauptzierde des Schlosshofes und beherrscht die ganze Masse der hintern Ansicht. Sie fügt sich dem Mittelbau an und erhebt sich auf einer durch dorische Widerlager kräftig gehaltnen Bogenstellung mit 7 Eingängen, deren mittlerer einen kolossalen Thorbogen bildet. Von der Hinterfront bis zu den beiden Eckrisaliten läuft auf einer Unterlage von 3 Stufen eine dorische Colonnade als bedeckter Verbindungsgang für die untre Etage und das Souterrain, und als Balkon für das Hauptgeschoss. An die diese Colonnade unterbrechenden Eckrisalite sollen offene Säulengänge treten, die in einem Halbzirkel den Hof einschliessen. Die Eckrisalite der Flügel, die im Uebrigen den Seitenfaçaden entsprechen, erheben sich über einer Arkade, welche die Bogenwölbung unter der Rotunde wiederholt und deren Sockel gleichfalls dossirt ist, deren kräftiger Schlussstein aber in der durchgeführten scheitrechten Kämpferwölbung die mächtig vortretende Verdachung der untern Fenster neben der Rotunde gleichsam fortsetzt. Das linke Eckrisalit enthält die Schlosskapelle, das rechte aber eine durch die ganze Gebäudehöhe sich emporwindende, von oben beleuchtete Schneckenstiege. Höchst überraschende Wirkung machen die beiden Giebelansichten der Seitenflügel, die eigenthümlich variirt sind. Auf dossirtem Sockel erhebt sich das kräftig gequaderte Untergeschoss mit 5 Bogenfenstern; die beiden mittlern Pilaster der obern Geschosse sind durch zwei Säulen ersetzt, welche eine in die Front zurücktretende Halle als Balkon für das Hauptgeschoss bilden. Wie Grösse, Pracht und feierlicher Ernst den Charakter der Hauptfaçade bezeichnen, so liegt der nördlichen Seitenfaçade, die nach dem Schlossgarten und der Wilhelmsstrasse hinausblickend die Zimmer des Herzogs enthält, die Idee eines Sommeraufenthalts zu Grunde, der, von der höchst anmuthigen Natur des Schlossgartens umgeben, in reichen, originellen und lieblichen Formen und Umrissen hervortritt. Den Bogenfenstern der untern Etage gereichen hier 18 ionische Säulen zum reichen Schmuck; zu den auf ihnen ruhenden 9 Arkaden führt eine in sanften Linien gebogene Rampe, die nach vorn als eine breite, mit Kandelabern und Blumenvasen besetzte Freitreppe von 13 Stufen vorspringt; die mittelsten drei Bögen der Arkaden dienen als Eingänge zu dem prächtigen marmornen Gartensaale, der mit dorischen Säulen, nach Art des Delischen Apolltempels, in *verde antico* geschmückt ist. Die Hauptpfeiler der Arkaden erheben sich zum Gurt der Beletage und tragen hier einen zierlichen eisernen Balkon, der die ganze Breite der Arkaden entlang sich an die beiden Eckrisalite anlehnt. Der südliche, ungünstig liegende Flügel enthält im *rez de chaussée* den Rittersaal, der zur Kapelle führt, nebst einigen Logirzimmern; in der Beletage den Speisesaal und das Theater, und im obersten Geschoss die Zimmer für fremdes Hofpersonal. Sämmtliche Façaden des Schlosses sind im korinthischen Geschmack consequent durchgeführt, aber durch die schöpferische Kraft des fantasiereichen Meisters aufs Ueberraschendste variirt. Alle Gurte und Gesimse laufen aus der Hauptfaçade

in die Seitenflügel über. Dies aus den schönsten Sandsteinquadern erbaute Schloss zeigt den Reichthum korinthischer Architektur nicht nur im Grossen und Ganzen, sondern ist auch reich in den einzelnen Verzierungen, von der Zeichnung der Ornamente, der Mannichfaltigkeit der Kapitäle, der Gliederung der Gesimse und Etagengurte an bis hinab zum Gefüge der Quadern. Von den innern Räumen ist nur erst ein Theil, der Aussenseite gemäss, würdig und vollständig dekorirt. Von diesen Räumen zeichnet sich die auf 32 ionischen Säulen ruhende und von oben beleuchtete Rotunde aus, die mit ihren Balkons 72 F. Durchmesser und 60 F. Höhe hat und zu der man aus der Prachthalle aus der zwischen Säulen kühn emporstrebenden Haupttreppe emporsteigt. Diese Rotunde dient den übrigen Festsälen als edle Vorhalle, und man gelangt von ihr unmittelbar in den mit Triumfbögen gleich einem römischen Forum geschmückten Hauptsaal von 48 F. Höhe und 73 F. Länge, woran sich rechts die Wohnzimmer, links die übrigen Festsäle schliessen. Im Uebrigen bleibt vom Schloss zu bemerken, dass das reizende, 2000 F. lange, 4 F. ausladende Hauptgesims, mit einer Ersparung von wenigstens 50,000 Thalern, in Eisen gegossen ward; es wird nach Entwurf und Ausführung als ein Meisterwerk betrachtet. Ausserdem besteht die ganze Dachbedeckung, ein grosser Theil der Ornamente, wie die Balustrade, der ganze Balkon an der Nordfaçade, sämmtliche Geländer nebst den Relieffeldern unter der Fensterbrüstung am *rez de chaussée*, und endlich auch die überaus zauberhaft schöne Treppe im Residenzflügel, die mit zierlich durchbrochnen Stufen sich frei und leicht zwischen den Marmorsäulen durch die ganze Gebäudehöhe emporbaut, aus gegossenem Eisen; ja selbst dem Architrav über den Säulen hat Ottmer eine mit zierlichen Reliefs in der Untersicht geschmückte, kräftige Unterlage von Eisen gegeben. Somit ist der Uebelstand gewölbter oder hölzerner Säulenarchitrave umgangen und zugleich möglich geworden, bei so kühner weiter Säulenstellung die grössten Werkstücke mit Sicherheit zu verwenden. Der Schlossbau begann im Frühjahr 1831; bereits 1837 konnte der nördliche Flügel vom Herzog bezogen werden. — Die übrigen Bauten des genialen (1843 gestorbnen) Ottmer, die derselbe in seiner Vaterstadt Braunschweig ausgeführt hat, sind: die herzogliche Hoftheater-Intendantur (welche an der Ecke der Wilhelmsstrasse stattlich in die Augen tritt mit ihrem Mittelrisalit, einer Rotunde, mit Pilastern geziert, die vom Balkon bis zum reichen Gesims unter der Kuppel hinaufsteigen); die imposante Infanteriekaserne florentinischen Styls, deren Hauptfaçade 350 F. misst, mit Seitenflügeln von je 130 Fuss; der gothische Interimsbahnhof; die zierliche Eisenbrücke am Bruchthore; die Villa Bülow im italienischen Prachtstyl und das herzogliche Lustschloss New-Richmond bei Braunschweig (ein malerisches Schlösschen im angelsächsischen Styl, mit flach gewölbtem Spitzbogen, äusserst anziehend in seinen schönen Details und seiner geschmackvollen inneren Einrichtung); das Schmidtsche Haus auf der Gördelingerstrasse u. a. m. Der von Ottmer in Rombergs „Zeitschrift für praktische Baukunst“ 1842 mitgetheilte Entwurf einer in altflorentinischem Palastcharakter für Braunschweig projektirten Kavalleriekaserne mit einer 258 F. langen, höchst edeln Façade ist bis jetzt unausgeführt geblieben. — Das herzogliche Museum enthält im Vorzimmer schätzbare Kupferstichsammlungen; im grossen Kunstsaal findet man Kunstwerke in Metall, Porzellan, Elfenbein, Horn etc., auch einige interessante Antiken. Besonders zeichnen sich aus: ein elfenbeinernes Crucifix von Michelangelo mit silbernen Reliefs von Benvenuto Cellini, und ein Relief in Speckstein von Albrecht Dürer, das den Prediger Johannes in der Wüste darstellt. Die übrigen Schätze bestehen in reichhaltigen Sammlungen von Majolika, Emaillemalerei, Münzen, Gemmen, Antiken, chinesischen und japanischen Sachen. Die Gemäldegallerie besitzt eine Judith von Rubens und von G. Reni, Adam und Eva von Giorgione und von van der Werff, eine Winterlandschaft von Artus van der Neer, ein Bild mit überraschenden Perspektiven von H. van Steenwyk, mehre Brustbilder von Tizian und van Dyck, den Ehecontrakt von Joh. van Steen, eine Familie von Rembrandt, Familienporträts von G. Dow, eine Brabanter Familie von J. van Ravenstein, Wasserfälle von Ruysdael etc. Stifter dieses Museums war Herzog Karl I.

Braunschweiger Grün, eine Farbe der Oelmaler, ist dem Berggrün ähnlich und besteht aus kohlensaurem Kupferoxyd und kohlensaurer Kalkerde. Das eigentliche Braunschweiger Grün ist basisches Chlorkupfer, durch Behandlung von Kupfer mit Salmiak bereitet.

Brauweiler, ein paar Stunden westlich von Köln, besitzt in seiner ehemaligen Abteikirche ein sehr wichtiges und eigenthümliches Denkmal des spätromanischen Styls. Die Gewölbe des Kapitelsaals sind äusserst beachtenswerth wegen der

bedeutenden Wandmalereien aus der Spätzeit des romanischen Styls. Es ist ein grosser Cyklus von Bildern, enthaltend die Gestalten von Heiligen und eine Reihe von biblischen und legendarischen Scenen, die sich, in historischer und symbolischer Weise, auf die Mysterien der christlichen Religion zu beziehen scheinen. Die Kirche selbst, ein grosser und prachtvoller Bau, zeigt eine höchst merkwürdige Ausbildung des spätromanischen Bausystems; doch begegnet man hier in Einzelheiten mancher überraschenden Aehnlichkeit mit denen des Domes zu Naumburg; so sind namentlich die Lünetten über den Thüren in den Seitenwänden des Chors der Lünette der einen Chorthür des Naumburger Domes auffallend ähnlich. Die Brauweiler Kirche wurde im 11. Jahrh. gebaut (1028 zum ersten Mal und nach einem Neubau 1061 zum zweiten Male geweiht); im Anfange des 13. Jahrh. aber ward fast die ganze Abtei Brauweiler durch eine Feuersbrunst verzehrt. Wenn man nun in der Krypta der Kirche (sehr abweichend vom Oberbau und mit einigen Bauveränderungen, die nur durch einen Neubau des Oberbaus veranlasst sein konnten) sehr einfache, streng und schwer romanische Formen wahrnimmt, die aufs Entschiedenste mit denen übereinstimmen, welche man in jener Gegend an Bauten des 11. Jahrh. (z. B. in der Basilika St. Georg zu Köln) bemerkt, so wird man diese Krypta für einen Rest des 11. Jahrh., den Oberbau aber für eine Erneuung nach dem gedachten Brande, also für gleichzeitig mit der Erneuung des Naumburger Domes halten müssen.

Breccia, Breccie, eine italienische Bezeichnung für solche Gesteine, die aus harten, mehr oder minder eckigen, durch eine Art natürlichen Kittes verbundnen Bruchstücken verschiedner Mineralkörper bestehn. Mitunter sind diese Bruchstücke abgerundete Geschiebe. Von dieser Art ist der englische Puddingstein, nach einer entfernten Aehnlichkeit mit Plumpudding so genannt, der aus Feuersteingeschieben besteht, die durch ein quarziges Bindemittel verkittet sind. Von den Alten wurde die Breccia (Menage leitet sie von dem deutschen Wort b r e c h e n, weil sie wie aus vielen zerbrochnen Stücken andrer Steine besteht) sowol zur Architektur als in der Plastik verwendet. Winckelmann führte den Namen „ägyptische Breccia" ein, auf den Grund hin, dass die ägyptischen Steine in Bildung der Breccia sich vor andern hervorthun, wofür ein eclatantes Beispiel der in drei Farben spielende Porphyr bietet. Daher die Benennung P o r p h y r - B r e c c i a (*porfido brecciato*); daraus besteht eine sehr seltene Säule von etwa 2 Palm Durchmesser und 11 Palm Höhe, die lange an der Tiber beim Ponte rotto zu Rom stand und nun im Museum Pio-Clementinum gesehn wird; ihr Grund ist violettfarbig oder vielmehr roth, die grossen und gut unterschiednen Flecken sind roth, schwarz und grünlich, und spielen fast in alle bis jetzt am Porphyr bemerkten Farben. Der Tronc der Statue eines sitzenden gefangnen Königs (bei Fea *tom. I, tav.* 15.) ist aus einer Porphyrbreccia, deren Hauptfarbe die grüne ist, wovon hier unendliche Stufen und Abweichungen bemerkt werden, so dass die Mischung dieser Farben wahrhaft wunderbar erscheint. In der Kathedrale zu Capua dient eine antike Badwanne aus derselben Breccia jetzt als Taufstein. Aus B r e c c i a g i a l l a ist die (bei Fea p. 59 abgebildete) etwas weniger als einen röm. Palm hohe obere Hälfte eines ägypt. Priesters, im Museo Pio-Clem. Was man jetzt *Breccia africana* nennt, ist numidischer oder libyscher Marmor, dessen sich die Römer häufig bedienten, aber nur zu Säulen oder zum Belegen der Fussböden und Wände, weil dieser unregelmässig und verschiedenfarbig gefleckte Marmor sich nicht zu Statuen verarbeiten liess. Marcus Lepidus brachte zuerst solchen numidischen Marmor nach Rom, und zierte damit das Atrium seines Hauses; der Kaiser Hadrian liess 100 Säulen aus libyschem Marmor nach Athen, und 20 nach Smyrna bringen, um die von ihm in jenen Städten errichteten Gymnasien auszuschmücken.

Breccia Corallina, eine Marmorart, die an Schönheit dem in alter Zeit bei den cilicischen Thoren auf der Grenze Syriens gebrochenen farbigen Gesteine fast gleichkommt, und aus welcher, wie man von Rom schreibt, mehre Säulen das Innere der neuen Basilika St. Paul am ostiensischen Wege schmücken sollen. Für den Kunsthandel im Kirchenstaat sind die neuerlich beim Dorfe Poggio San Lorenzo in der Provinz Sabina aufgefundenen Gruben von solcher Breccia Corallina schon jetzt von ausserordentlicher Bedeutung geworden.

Breckelencamp, Q u i r i n v a n, ein niederländischer Genremaler des 17. Jahrhunderts, der insgemein schlichte, friedliche Zustände des niedern Lebens darzustellen und dieselben durch eine tüchtige einfache Ausführung anziehend zu machen pflegte.

Breda, niederländische Festung am Einfluss der Merk in die Aa. Die Hauptkirche enthält das schöne Grabmal des Grafen Engelbrecht von Nassau aus Alabaster, mit Figuren von M i c h e l A n g e l o.

Breda, Karl Friedr. von, den die Schweden gern ihren van Dyck nennen, ward um 1755 zu Stockholm geboren. Er bildete sich zu London unter Reynolds, dessen Manier er auch annahm. Breda gewöhnte sich eine so flüchtige Behandlung an, dass seine Gemälde sich oft nur als Farbenskizzen herausstellen, in welchen selbst die Zeichnung nicht immer correct ist. Seine Stärke liegt im Porträt; seine Bildnisse sind nicht nur treffend, sondern auch von gefälligem Farbenreiz; auch wirkte hier die Nachlässigkeit, womit er alle Beiwerke fast nur andeutete, zum Vortheil, da dieselbe das fleissig gemalte Antlitz selbst in einer gewissen magischen Rundung hervortreten lässt. Von ihm sind die „vier Präsidenten auf dem Reichstage von 1810" und „Lagerbrings Porträt" auf dem Ritterhause zu Stockholm in dem ihm eignen grossen Style mit bezaubernden Farbentönen und sehr schönen Hintergründen gemalt. Eins seiner vorzüglichsten Bilder ist sein Belisar, in welchem er sowohl Gérard als David, die denselben Gegenstand behandelten, übertroffen hat. Der blinde Held ruht auf einem Steine und vor ihm steht ein für Justinian wegen eines durch den Helden gewonnenen Sieges errichteter Triumfbogen; sein rechter Arm stützt sich auf die Schulter eines kleinen Knaben, welcher Almosen für Italiens verstossnen Befreier einsammelt; ein Gewitter steigt über dem Meer auf, das im Hintergrund seine Wogen erhebt. Mit Meisterhand hat Breda in das Bild des Helden den Frieden einer grossen Seele und die Resignation im Unglück gelegt. Was gegen das Gemälde eingewendet werden könnte, ist: dass die Farben ein wenig steif und zu hart sind. — Der Künstler starb 1818 als schwedischer Hofmaler und als Mitglied der Stockholmer Kunstakademie.

Brée, Ignatz van, geb. am 22. Febr. 1773 zu Antwerpen, gest. daselbst am 15. Dec. 1839 als Direktor der Akademie, in welcher Eigenschaft er ausserordentlich gewirkt hat. Er gehört freilich nicht zu den neuesten belgischen Malern, aber seine Leistungen reichen doch bis in die neueste Zeit herüber, und sind darum von grossem Interesse, weil sie einen Uebergang bilden aus der schwülstig überladenen Zeit des 18. Jahrh. zu der Kunst unsrer Tage. Es war nöthig, dass Männer wie van Brée regenerirend auftraten, welche ein strenges Studium der Antike, des Nackten, als Evangelium predigten; die Trockenheit, welche dadurch in seine eigenen Bilder hineinkam, hat sich zum Glück in den Leistungen der jüngsten Generation ganz verloren. Indem Brée, wie aus jeder seiner Figuren entgegenleuchtet, durchaus die Antike zum Vorbild nahm und sie in das ihr fremde Element der Kirchenmalerei zog, geschah es, dass selbst Christus, welcher doch die antike Welt über den Haufen geworfen, bei ihm antik ward. Zu den beachtenswerthen Werken des Meisters van Brée gehört z. B. das grosse Bild, welches in einem der obern Säle der Halle zu Löwen aufgehängt ist und sich als eine grosse Pestscene herausstellt. Christus nämlich, von einigen Jüngern begleitet, erweckt eine Todte; ringsumher Sterbende, Mütter tragen ihre todten Kinder herbei, den Meister anflehend, dass er sie erwecken möge; lebende Kinder liegen noch am Busen ihrer Mütter, — Momente genug, um ergreifend auf den Beschauer zu wirken, und dennoch ist der Eindruck klein, den dieses grosse Bild hervorruft. Am besten ist die Farbenwirkung, das blasse Colorit der Sterbenden und das kräftige der Lebenden, aber überall sieht man das Studium der Antike zu absichtlich durch, überall vorzüglich das Streben, das Nackte möglichst vor die Augen zu bringen. Dieses Bild trägt die Jahrzahl 1824, und zeigt in der Wahl des Gegenstandes wie in der Behandlung desselben viel Aehnlichkeit mit den Leistungen der neuern italienischen Meister, nur dass diese grausenhafter auftragen. Das beste Stück des Ignatz van Brée ist wohl das grosse Bild in der Antwerpner Akademie, welches den Tod des Peter Paul Rubens darstellt. Es datirt aus van Brée's späterer Zeit, nämlich vom J. 1827, wo er grade Direktor der Akademie wurde. Hier hat sich die starre Nachahmung der Antike sehr gemildert, das Studium derselben ist hier organisch in das eigene Schaffen des Künstlers übergegangen; dies Werk ist selbständig. Den sterbenden Rubens umgeben knieend seine trauernden Schüler, Weib und Kind; ein Priester mit dem Crucifix in Händen ertheilt dem Sterbenden die Absolution; zwei Rathsherren in Schwarz sind zugegen, welche die nähern Umstände und die Todesstunde niederschreiben; man sieht, hier scheidet ein Geist, welcher der Stolz seines Vaterlands war! Die Farbe im Bilde ist vortrefflich, die Behandlung delikat, die Porträts musterhaft, deren Ausdruck wahrhaft ergreifend.

Breenberg, Bartholomäus, ein vorzüglicher holländischer Landschafter, der 1620 zu Utrecht geboren ward. Er bereiste Italien, und seine historisch staffirten, gewöhnlich auch Trümmer der Vorwelt vorführenden Landschaften (meist an die Umgegend Roms erinnernd) zeugen von guter Einwirkung italienischer Meister. Man nennt Titian und Giorgione, die er studirt haben soll. Er ist nur in kleinern

Bildern trefflich. Ein solches besitzt das Berliner Museum. Das historische Motiv ist hier einer Novelle in Boccaccio's Decamerone entnommen; im Vorgrunde einer Landschaft, in deren Mittelgrunde man zwischen zum Theil mit Bäumen bewachsnen Felsen, Ruinen und Gebäuden einen prächtigen Springbrunnen sieht, betrachtet Cimon die Efigenia, welche mit ihren Gefährtinnen der Ruhe pflegt; im Hintergrunde Wasser und Gebirge. Bezeichnet: *B. Breenberg f. Anno* 1640. (Auf Holz, 8½ Zoll hoch, 1 F. br.) München hat von ihm einen in seiner Felsenhöhle betenden Mönch (auf Leinw. gemalt) und Dresden einen Gegenstand aus der Zeit der Hungersnoth in Aegypten. Letztres Bild zeigt den Joseph in orientalischer Pracht geschmückt auf einem durch Stufen erhöhten Orte stehend, umgeben von Rechnungsführern und Einnehmern; Geldsäcke und Juwelen stehen um sie herum; ein sehr magrer Mann zählt Geld auf einen Tisch für empfangenes Brot. Eine jugendliche Frau, von einer ältern begleitet, bietet ihren Perlenschmuck um Brot für sich und ihre vor ihr zur Erde liegenden weinenden Kinder; nebenbei noch Männer mit Kameelen und andern Thieren. (Auf Holz, 1 F. 9 Z. hoch, 2 F. 6 Z. br.) Mit gleicher Trefflichkeit hat Breenberg auch in Kupfer radirt; so kennt man von ihm 17 Blätter römischer Ruinen (mit der Jahrzahl 1640); sie sind 3 Z. 5—9 Lin. hoch, 2 Z. 3—5 Lin. breit. Ferner eine Einzelansicht der Ruinen des Kaiserpalastes zu Rom, eine Ansicht in der Gegend des Colosseum, die Thermen des Titus (wo man ein Weib und drei Satyrn sieht), sämmtlich vom J. 1640; die Grotte Aqua Farella, vom J. 1646; drei verschiedne Ansichten des Colosseum und des Tempels der Venus und Roma, die Thermen des Caracalla etc. Breenberg lebte noch 1663. Seine Blätter sind mit einfacher Namensabbreviatur bezeichnet.

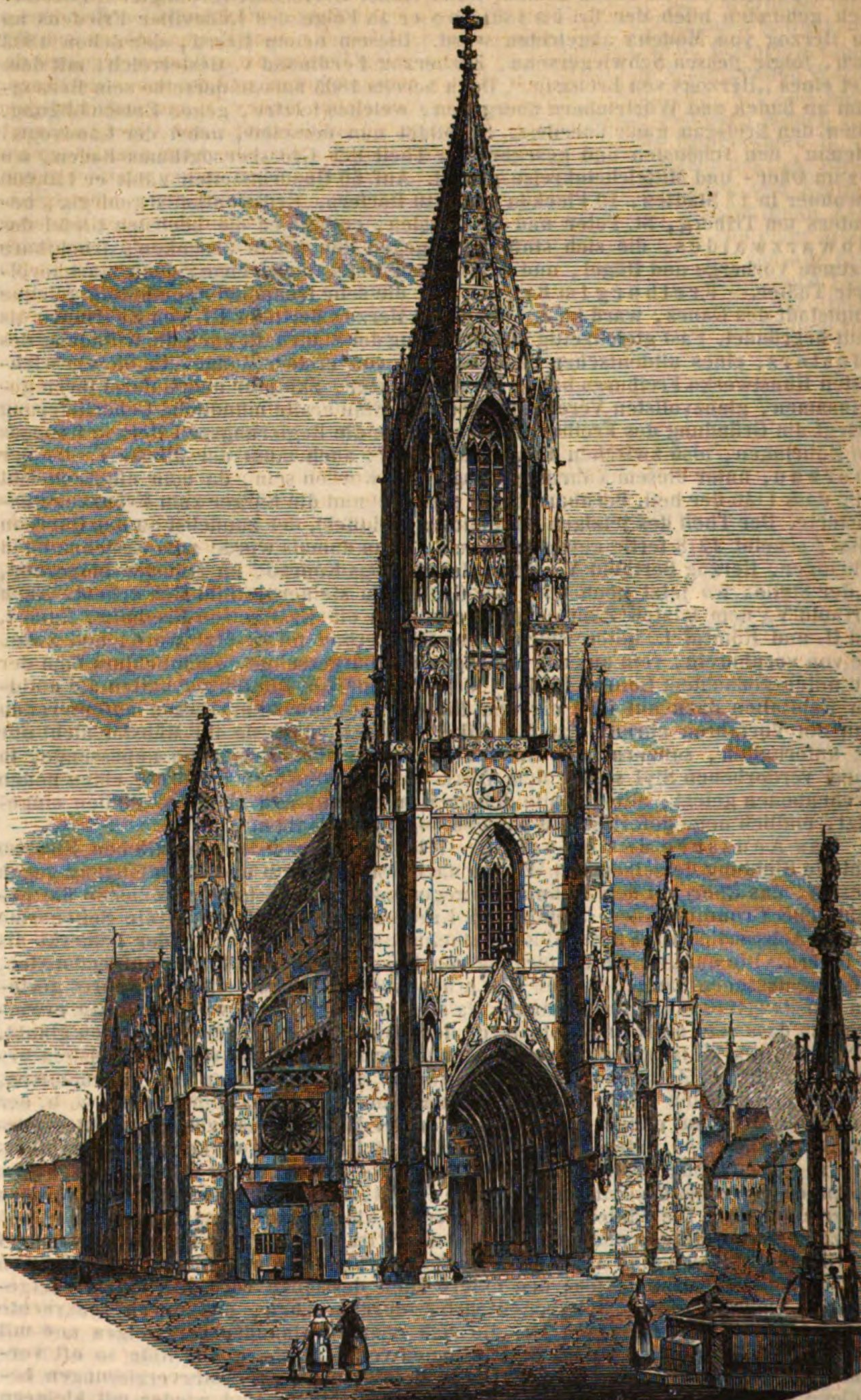
Breidablink (eigentlich Breidablik, was breiter Schimmer, Glanz bedeutet) ist der Name der himmlischen Wohnung des Balder, des strahlenden Gottes der nordischen Mythe. Vergl. über diesen Gott und seinen Palast Breidablink die Art. „Asen" und „Balder." Jakob Grimm in seiner deutschen Mythologie denkt bei dem Palastnamen Br. an den Streifen der Milchstrasse. Unweit Röskild, bei Lethra, also auf dem heiligen Boden der nord. Saga, soll ein Ort den Namen Bredeblick geführt haben.

Breisach, oder Altbreisach, im Grossherzogthum Baden, ist eine alte Stadt und ehemalige Festung, die ihrer Wichtigkeit wegen des deutschen Reiches Kissen und Schlüssel genannt ward. Das Münster oder die Stephanskirche hat sich unter allen Zerstörungen, welche Stadt und Festung erfuhren, wunderbarer Weise erhalten. Sie beherrscht auf einer Anhöhe das ganze Thal und präsentirt sich schon aus weiter Ferne. Die alterthümliche Kirche macht einen guten Eindruck, namentlich das Chor mit seinen schöngeformten spitzbogigen Fenstern; das Schiff enthält Rundbogen, ist also älter; die Thürme, nach der Form ihrer Fenster und der Strebepfeiler zu urtheilen, möchten mit dem Chor, das dem 14. Jahrh. anzugehören scheint, etwa dasselbe Alter theilen. Nicht gefällig macht sich die Ungleichheit der Thürme. Unterhalb der Stadt erscheint die Kirche weniger bedeutend als von oben her, indem ihre Hauptzierde, das Chor, von unten her nicht sichtbar ist. Eine Perle altdeutscher Holzskulptur ist darin der grosse Hochaltar, dessen zarte und vollendete Arbeit ihresgleichen sucht. Er ist mit den Buchstaben *H. L.* und der Jahrzahl 1526 bezeichnet. Die Darstellungen enthalten die Krönung Mariens und mehre Heilige. Ausserdem sind im Münster die Grabmale berühmter Generale und andrer Personen bemerkenswerth. Eine Beschreibung des schönen Hochaltars hat Grieshaber (Prof. zu Rastatt) im Kunstblatt 1833, in Nr. 9 und 11, gegeben. Vor einigen Jahren ward dieser Altar durch den Künstler Glänz von Freiburg in reinem altdeutschen Style restaurirt, worüber das Nähere in Grieshaber's schätzbarem Werke: „Vaterländisches aus den Gebieten der Literatur, der Kunst und des Lebens" (S. 149 ff.) mitgetheilt ist.

Breisgau, einer der ältesten deutschen Gaue, der schon zur Zeit der Römerherrschaft, an welche hier noch viele Alterthümer erinnern, zum Lande der Allemannen gehörte, deren hier wohnender Stamm die Brisagier waren. Im frühen Mittelalter ward der Breisgau von Gaugrafen regiert, bis er im 11. Jahrh. unter die Bestilonen (nachmaligen Herzöge von Zähringen) kam. Nach Erlöschen der Zähringer kam er 1218 theils an die Markgrafen von Baden, welche von Herzog Berthold I. von Zähringen stammte, theils an die Grafen von Kyburg und Urach. Durch die Erbtochter des letzten Kyburgers, Hedwig, die Gemahlin des Grafen und nachherigen Kaisers Rudolf I. von Habsburg, fiel ein Theil des Breisgaues dem Habsburgischen Hause zu. Nachdem Oesterreich vom Grafen v. Urach durch Kauf 1370 die Hauptstadt des Breisgaues, Freiburg, erworben hatte, verschaffte es sich allmälig auch die Oberhoheit über den noch übrigen Theil, so dass schon Herzog Friedrich

von Oesterreich 1386 beinahe den ganzen Br. mit Ausnahme Badenweilers und einiger kleinen Gebiete, die an Baden kamen, unter seiner Herrschaft vereinigte. An Oesterreich gebunden blieb der Br. bis 1801, wo er in Folge des Lüneviller Friedens an den Herzog von Modena abgetreten ward. Diesem neuen Herrn, der schon 1803 starb, folgte dessen Schwiegersohn, Erzherzog Ferdinand v. Oesterreich, mit dem Titel eines „Herzogs von Breisgau.“ Doch bereits 1805 musste derselbe sein Herzogthum an Baden und Würtemberg übergeben, welches letztre, gegen Entschädigung, Baden den Breisgau ganz überliess. So bildet nun derselbe, nebst der Landvogtei Ortenau, den schönsten und gesegnetsten Theil des Grossherzogthums Baden, wo er zum Ober- und Mittelrheinkreise gehört. Auf 60 Quadratmeilen zählt er 150,000 Bewohner in 17 Städten, 10 Flecken und 440 Dörfern. Grösstentheils gebirgig, besonders um Triberg, St. Peter und St. Blasien, enthält er die höchsten Gipfel des Schwarzwaldes, die sich stufenartig gegen den Rhein absenken, fruchtbare reizende Vorberge und Hügel, und dazwischen tiefe, meist enge, doch starkbevölkerte Thäler. — Freiburg im Breisgau, die sehr freundliche, anmuthig gelegne Hauptstadt des Gaues, ward im J. 1118 durch Herzog Berthold III. von Zähringen als Stadt begründet. Fast gleichzeitig mit Erbauung der Stadt fällt auch die Gründung des Münsters, eines altdeutschen Baudenkmales von erstem Range. In diesem wichtigsten Kunstwerke Freiburgs haben die Architektur, Skulptur und Malerei ihren gemeinsamen, glanzvollsten Vereinigungspunkt. Eine uralte mündliche Ueberlieferung verlegt die Gründung des Freiburger Münsters in die Regierungszeit Herzog Konrads von Zähringen, also zwischen die J. 1122—1152; auch muss der älteste Theil, der Querbau, unter diesem Zähringer ausgeführt worden sein, da man die Nachricht hat, dass 1146 der heil. Bernhard darin predigte und die Bürger zum Kreuzzuge begeisterte. Der Theil des jetzigen Langhauses (Schiffes), der zunächst an den Querbau stösst, scheint 1218 fertig gewesen zu sein, denn damals wurde zum Erstenmal ein Zähringer, Herzog Berthold V., Enkel des Herzogs Konrad, im Münster beigesetzt, an der Stelle, wo jetzt noch über der Gruft sein steinernes Bild sich erhebt. Nach Berthold V., dem letzten Zähringer, succedirten die Grafen von Freiburg, Egon I. und II. und Konrad I., unter welchen der Münsterbau fortgesetzt ward, und zwar, wie von vornherein, rein aus den Beiträgen der Bürgerschaft. Zum Schluss kam der Bau unter gedachtem Konrad I., der 1236—72 regierte. Die Bürger hatten die nöthigen Kapitalien dazu auf ihre eigenen Häuser aufgenommen. Diesen aufopfernden Sinn der Vorfahren ehren jetzt die Enkel dadurch, dass sie ihr Münster nicht nur gut unterhalten, sondern auch in den letzten Decennien manche unpassende, in einem verdorbenen Styl später dem Werk oktroirte Zusätze entfernt, einen neuen Kirchenboden gelegt, alte gemalte Scheiben angekauft und an leere Stellen eingesetzt, endlich neue gefertigt und passend angebracht haben.

Das Aeussere des Münsters. Wie bei den meisten christlichen Kirchen geht die Richtung desselben von Westen nach Osten, Thurm und Haupteingang gegen Westen, das Chor mit dem Hauptaltar gegen Osten. Auch hat das Münster die gewöhnliche Grundform des lateinischen Kreuzes, wo der Querbau die Seitenarme bildet. Aeusserlich wird zwar diese Eintheilung oder Form hier minder bemerkt als im Innern. Die auf gewisse Entfernung vom Haupteingange im Freien aufgepflanzten, auf angemessenen Säulenschäften sich erhebenden Bildwerke sind trotz ihres geringen Kunstwerthes ein guter Gedanke, da sie gleichsam den geweihten Boden erweitern, so dass man nicht unmittelbar von der Strasse in die Kirche zu treten glaubt. Der Freiburger M. ist gleich dem Basler und Strassburger aus rothem Sandstein erbaut, der mit der Zeit einen dunkeln, mitunter schwarzbraunen Ton angenommen, welcher den ernsten Eindruck des Gebäudes noch steigert. Die Façade, d. h. der Thurmbau, muss auf einige Entfernung, von der Münstergasse aus, betrachtet werden; er zerfällt von unten bis zur Gallerie in 2 Hauptstockwerke mit Unterabtheilungen. Als vorzüglichste Zierde des 1. Stocks erscheint das hohe, im schönen schlanken Spitzbogen zulaufende äussere Portal, das die ganze Dicke der vordern Mauer einnimmt. Die Säulen- und Stabwerksbekleidungen dieses Einganges tragen viel zu seiner gefälligen und zugleich grossen Wirkung bei. Den Portalschluss bildet der Giebel, zugleich eine Analogie der Thurmpyramide. Das 2. Stock ist im Ganzen sehr einfach und schmucklos; der untere Theil desselben wird von einem edelgeformten, mässig hohen Spitzbogenfenster durchbrochen, das durch senkrechte Stäbe abgetheilt und eingefasst ist, die sich oben in einander verzweigen und mit einer grossen Blume, dem auch in den Domen von Strassburg und Köln so oft vorkommenden Kleeblatt, dem Symbol der Dreieinigkeit, die Fensterverzierungen beendigen. Die Zwickel in und neben dieser Hauptblume sind wieder mit kleinern Kleeblättern ausgefüllt. All dies gebogene und gegliederte Steinwerk ist äusserst



scharf und bestimmt gearbeitet, die Zeichnung daran harmonisch ineinandergreifend und höchst befriedigend. — Diese Façade erscheint sehr ästhetisch eingefasst: unten durch ein stark vortretendes, dem Bau entsprechendes Fussgesims, — zur Seite durch die 4 Strebepfeiler, die anfänglich weit vor die Mauer hinausragen, dann emporsteigend in wohlberechneten Absätzen ihren Umfang immer mehr verringern, bis sie an der Gallerie sich scheinbar schmal endigen; oben endlich durch die stark ausladende, reichgegliederte Gallerie, die das ganze untere Thurmhaus bedeckt und bekrönt. Diese Gallerie, ein Zwölfeck, vermittelt zugleich den Uebergang von dem viereckigen untern zu dem obern Thurmgebäude, das sich zum freistehenden Achteck gruppirt, auf dem endlich die Pyramide ruht. Auch dieser obere Thurm zerfällt also in 2 Hauptabtheilungen oder Stockwerke, nämlich in den achteckigen Thurm und in die Pyramide. Diese Doppelpartie ist vorzüglich kunstreich und schön ausgeführt, und ersetzt reichlich den vielleicht zu einfachen Theil grade unterhalb der Gallerie. Der achteckige Thurm ist von 8 hohen Fenstern (blossen Schallöffnungen) durchbrochen und erhält durch sie den Charakter der Geschmeidigkeit, Zierlichkeit und Würde. Zwischen diesen acht Fenstern erheben sich ebensoviele Pfeiler, die oben zur Schlussverzierung kleine pyramidale Thürmchen haben, welche in Verbindung mit den geschmückten Fenstergiebeln sehr glücklich den Uebergang zur grossen Thurmpyramide vermitteln. Diese letztere, ebenfalls achtseitig und von besonders kunstreicher Art, erhebt sich und ruht kühn in ihrer ganzen enormen Grösse, wie es scheint, auf den bezeichneten Pfeilern. Bewundernswerth ist auch das Detail der Pyramide, alles durchbrochene Arbeit, wo sich unzählige geschmackvolle architektonische Glieder, Figuren und Ornamente zum harmonischen Ganzen verbinden. Als häufigste Verzierungen kommen das Kleeblatt und die fünfblättrige Rose vor, beide in mannichfaltiger Anwendung. Ueber die Höhe des ganzen Thurmes differiren die Angaben; nach der höchsten Angabe beträgt sie 408 rhein. Fuss. An ihrem Fusse bei der obern Gallerie hat die Pyramide einen Umfang von 120 Schuhen. — Während im Querbau des Münsters noch der Rundbogenstyl herrscht und an dem zunächst anstossenden Theile des Langschiffes der Uebergang zum Spitzbogenstyl sichtbar wird, erscheint der letztre dagegen an dem mächtigen vordern Gebäude in seiner vervollkommneten Ausbildung, doch im spätern Chor bereits wieder in einiger Abweichung. Zwischen Querbau und Chor erhebt sich zu jeder Seite des Münsters ein kleiner Thurm. Diese beiden sogenannten Hahnethürmchen machen aus der Ferne in Verbindung mit dem grossen (dessen wohlgerathene Söhnchen sie sind, ja mit dem sie die heil. Dreieinigkeit symbolisiren sollen) eine gute Wirkung. Sie gestalten sich, analog dem Hauptthurme, in den untern Theilen quadratisch, dann achteckig und endlich zur durchbrochnen Pyramide. Das Chor, obgleich neuer als das übrige Münster, gehört immerhin zu den merkwürdigsten mittelalterlichen Werken, einmal wegen seiner ausserordentlichen Höhe, dann wegen der vielen unmittelbar angebauten, im Halbkreis ununterbrochen fortlaufenden Kapellen, die sich wie Abseiten eines Hauptschiffes an dasselbe anschliessen. Im J. 1354 wurde der erste Stein dazu gelegt. Wesentlichen Antheil nahm am Chor der Werkmeister Johannes von Gmünd, dessen vom J. 1359 an gedacht wird. Aber über ein Jahrhundert verging, bis das Werk eine kräftigere Weiterführung erfuhr. Meister Hans Niesenberger von Gräz trat im J. 1471 in den Dienst der Stadt Freiburg und begann auf Raths Befehl den Fortbau des neuen Chors, das unter ihm auch wahrscheinlich grösstentheils ausgeführt ward, doch erst im J. 1513 geweiht und zum Gottesdienst benutzt werden konnte. Einzelne Theile, zumal manche der umgebenden Kapellen, kamen noch später zur Vollendung.

Das Innre des Münsters. Der geräumige und vielfach dekorirte „innere Thurmbau" bildet die Vorhalle der Kirche. An den Seitenwänden sind breite und hohe steinerne Stufen, einst für die Kirchenbüssenden, jetzt etwa von Künstlern als Sitz zum Zeichnen benutzt. Rings an den Wänden eine Reihe von Säulen mit Knäufen (Kapitälen) von Laubwerk, aus dem sich schöne Bogenstellungen entwickeln; zwischen denselben als Hauptverzieruug Statuen. Diese Vorhalle deckt ein einfaches Kreuzgewölbe mit unbedeutenden Fresken; in der Mitte eine Oeffnung, um Baumaterialien und Andres in den Thurm hinaufschaffen zu können. Das innere oder zweite Portal, zu dem das äussere gleichsam das Schema bildet, ist mit möglichstem Aufwande von mittelalterlicher Architektur und Skulptur und in scharf ausgeprägtem Spitzbogenstyl ausgeführt. Durch seine Vertiefung die ganze Mauerdicke einnehmend, wächst es gleichsam aus derselben heraus, wie ein in Felsen gehaunes Monument. Von der innersten Mauerlinie bis zu seinen äussersten Gewänden wechseln starke Stabwerkverkleidungen und Hohlungen (tiefe Zwischenräume) mit einander ab; die letztern enthalten Bilderschmuck. Das Portal selbst ist, wie in Strassburg,

durch eine Mittelsäule abgetheilt, was ihm eine schlankere Form gibt; über dem Thürgesims in Querfeldern wieder Steinbilder. In der Kirche selbst machen die grossartigen Verhältnisse im Allgemeinen einen sehr günstigen Eindruck. Diese Erhabenheit wirkt fesselnd und begeisternd auf das Gemüth. Im Besondern aber verdienen die mächtigen und zugleich so schlanken Säulenbündel des Schiffs und dessen Gewölbe unsre Bewunderung. Leicht und fest, wie wenn sie aus Einem Gusse entstanden wären, ruhen die Kreuzgewölbe auf den Pfeilern des Schiffs. Immitten der Wölbung nehmen Laubkränze von Steinwerk die kreuzweis aus den Säulenknäufen emporsteigenden Rippen auf. Die Deckenperspektive vom Haupteingang bis zum Chor gewährt einen stets neu erfreuenden Anblick. Die zwei Reihen von je sechs freistehenden Säulenbündeln, diese Stützen und Zierden des Schiffs, erscheinen trotz ihrer starken Peripherie leicht und geschmackvoll, und die einzelnen, aus dem Kern hervortretenden Säulen, wachsen gleichsam aus demselben heraus. Die Säulenfüsse sind einfach, die Kapitäle von reichem Laubwerk. Aus jedem einzelnen Büschel steigen, gegen das Innre des Schiffs gekehrt, fünf herrliche, rundförmige Säulen ohne Unterbrechung bis zu dem Schiffsgewölbe empor und endigen mit schönen Kapitälen. Zu jeder Seite dieser 5 Vordersäulen gibt der Kern des Büschels drei weitere, etwa ein Stockwerk hohe Säulen ab, auf denen die Bogenüberspannungen ruhn. Am Ende der Mittelschiffsmauern ein einfaches Schlussgesims und darüber verschiedenartig gegliederte hübsche Gallerien. — Die Wände des Thurmbaues sind mit Säulen, Stabwerk, Gesims und Geländer geziert; zu beiden Seiten des Thurmbaues sieht man die grossen Rosetten oder Radfenster mit gemalten Scheiben. Im Innern fällt es auf, dass diese Rosetten nicht in der Mitte der Mauer eingelassen sind. In diesem Punkt opferte der Baumeister die Symmetrie dem Effekte auf, den dieselben auf eine gewisse Entfernung von aussen machen sollen. — Die beiden Abseiten sind niedriger als das Schiff; den gegen sie gekehrten Säulen der ganzen Bündel entsprechen jedesmal ebensoviele an die äussere Mauer der Abseite anlehnende halbe Säulenbündel; aus den beidseitigen Kapitälen entspringen dann die Rippen zu den Kreuzgewölben, welche wieder, wie im Hauptschiff, in einem Schlussstein von Laubwerk endigen. Die untere Wand beider Abseiten ist zwischen den Halbbüscheln reich dekorirt; längs dem Boden ein starkes Fussgesims, über demselben eine Reihe von Säulchen mit mannichfaltigen Kapitälen, darüber zusammenlaufende Bogenstellungen, die ein Gesims deckt. Als Schluss der ganzen Partie erscheint eine Gallerie von vielfachen, doch nicht heterogenen Gliederungen. Alle Fenster der Abseiten haben Glasgemälde, welche von feierlicher Wirkung sind. — Das Chor, fünf Stufen über dem Niveau der Kirche, nähert sich in seinen Hauptverhältnissen, weniger in untergeordneten Punkten, dem Styl des Schiffs. Ausser Abweichungen in der Form der Fenster fallen hier die andersgestalteten Bekleidungen und Verzierungen an den Wänden besonders auf. Die bei den Fenstern emporsteigenden Halbsäulen enden nicht, wie alle übrigen in der Kirche, mit Kapitälen, sondern sie entladen, einem Baumstamme gleich, ohne Absätze ihre Aeste hinauf nach dem Gewölbe, das von diesen nach allen Richtungen sich ausdehnenden Aesten netzartig durchzogen ist. Der untere Theil des Chors wird von 11 hohen Bogenöffnungen durchbrochen; über demselben ebensoviele Spitzbogenfenster mit und ohne Glasmalerei. Rings um das Chor die mit Altären und besonders mit gemalten Scheiben gezierten Kapellen, alle in Gestalt und Grösse einander ähnlich. Von sehr ernstem Eindruck ist der Gang zwischen Chor und Kapellen.

„Gewöhnlich hört man Vergleichungen zwischen dem Freiburger und Strassburger Münster anstellen; die Einen geben dem erstern, die Andern dem letztern den Vorzug. Die Zusammenstellung liegt allerdings bei ihrem gemeinsamen Styl, bei ihrem nicht sehr verschiedenen Alter, bei ihren beidseitigen nicht unähnlichen Dimensionen, endlich bei ihrer geringen lokalen Entfernung von einander, sehr nahe. Uns scheint das Freiburger Münster darin den Vorzug zu verdienen, dass es 1) ein in allen Theilen fertiges Werk ausmacht, welchem der einheitliche Ausdruck nicht fehlt, während bei seinem Rivalen im Elsass, der zwar gleichmässige Thürme erhalten sollte, der eine unvollendet blieb; 2) dass das Gebäude nicht mit angehängten Boutiken und Werkstätten verunstaltet ward, wie jenes in Strassburg; 3) dass der freie Platz, auf welchem das Münster sich erhebt, nach den drei Hauptseiten hin viel geräumiger ist in Strassburg, was für die Betrachtung grosse Wichtigkeit hat; 4) dass auch das Chor ringsum freisteht, indess bei dem Strassburger Dom fremdartige Gebäude ganz unmittelbar an das Chor anstossen. Dennoch bleibt das Münster zu Strassburg das grössere Kunstwerk; die Hauptformen desselben sind kolossaler und dabei theils ebenso elegant, theils eleganter; die Façade z. B. erscheint weit reicher und mit grösserem Fleiss ausgeführt, die Construktion in

Säulenwerk, Bogen und Wölbung ist mächtiger und die architektonischen Verzierungen sind zum grössern Theil von grandioserem Styl als in Freiburg. Man führe den am Strassburger Münster mangelnden Thurm aus, reinige die Abseiten von den Kramladen, das Chor von den Angebäuden, und denke sich das Monument auf einem weiten, ringsum freien Raume, — dann wird Freiburg die Fahne vor Strassburg senken müssen." — (Vergl. Wilhelm Füssli: „Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein, mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur, Skulptur und Malerei." Bd. I. Ueber die Bildwerke von Stein, über Glasmalereien, Oelgemälde, Altarschnitzwerke etc. des Freiburger Münsters mag man daselbst S. 389—421 nachlesen.)

Bremen, eine der vier freien Städte Deutschlands, liegt an der Weser und Wümme und ist eine der allerältesten deutschen Städte, deren urkundliche Geschichte mit dem J. 788 beginnt, wo Karl der Grosse hier ein Bisthum begründete. Zu ihren merkwürdigsten Bauwerken gehört der schon um 1050 vom Erzbischof Adalbert gegründete und im 13. Jahrh. gothisch vollendete Dom mit dem bekannten Bleikeller, wo die Leichname nicht verwesen. Das alte Rathhaus herrlichen deutschen Styles, das 1405 zu bauen begonnen ward, hat vor sich das uralte Steinbild des Roland stehen, welchem Rückert bekanntlich ein Meisterlied weihte. Unter dem Rathhaus ist jener berühmte Keller, wo man die ältesten Rheinweine bewahrt. Erwähnung verdient auch das „akustische Zimmer" dieses Rathhauses. Ausserdem sind bemerkenswerth: der Schütting, die Börse, die Seefahrt, die beiden Waisenhäuser, und unter den neuern Bauten das Stadthaus, das Museum (eine Biblioth., Naturaliensammlung und Kunstsachen enthaltend), das Schauspielhaus, die Kaserne, das Arbeitshaus, die grosse Weserbrücke etc. Bremen hat, die Vorstadt ausserhalb der Wälle mitgerechnet, 9 Kirchen und circa 10,000 Häuser. Auf der rechten Weserseite, in der Altstadt, sind die Strassen krumm, winklich und oft eng, mit hohen, meist Giebel-Häusern besetzt, an deren Stelle allmälig neue treten. Die Festungswerke sind mit Beginn dieses Jahrh. in öffentliche Spaziergänge umgewandelt worden, die an geschmackvoller Anlage ihres gleichen suchen. — Privatsammlungen von Gemälden findet man bei den Herren von Garlich, Meinerzhagen, Alterthümer aber bei Uckermann etc. — Der seit 1824 hier bestehende Kunstverein macht nicht die grossen Jahres-Ausstellungen zu seinem Hauptzweck, sondern ist unausgesetzt bemüht, der Kunst beim Publikum immer mehr Eingang zu verschaffen, zu welchem Ende in den Monaten Oktober bis incl. Mai regelmässige vierzehntägige Zusammenkünfte gehalten werden, sowohl zur Besprechung und Berathung über Kunstangelegenheiten, als auch zur Vorführung von Bildern, um dadurch das Kunstleben fortschreitend anzuregen und den Geschmack auszubilden. Unter den verschiedenzeitig vom Verein gemachten Ankäufen von Kunstgegenständen verdient die Acquirirung der werthvollen „Duntze'schen Kupferstichsammlung" für die Summe von 110 Louisd'or besondrer Erwähnung; dieser Ankauf veranlasste die Anstellung eines eignen Conservators. Im Mai 1829 hielt der Kunstverein die erste öffentliche Ausstellung. Im J. 1833 hatte derselbe eine Sammlung von 13 Oelbildern, 585 Handzeichnungen und 3917 Kupferstichen und Lithographien, nebst einer kleinen Bibliothek von 66 Werken und mehren plastischen Kunstgegenständen, als Vereins-Eigenthum zusammengebracht. Vom J. 1837 an betheiligte sich der Verein durch Aktien bei verschiednen deutschen Vereinen, und veranstaltete auch eine Verloosung von Kupferstichen etc. unter seinen Mitgliedern. Die dritte grosse Gemälde-Ausstellung in Bremen geschah im Frühjahr 1843, wo 566 Bilder zur Anschauung kamen, von welchen 133 im Betrage von 15,718 Thalern verkauft wurden, einschliesslich der 36 Bilder (im Betrag von 4318 Thalern) zur Verloosung unter die Subscribenten, die eigentlich die Stelle der Mitglieder solcher Vereine vertreten, deren Tendenz lediglich auf Ausstellungen gerichtet ist. Der Verein hat jetzt (1844) die Zahl von 315 Mitgliedern erreicht, und zwar ohne allen Beisprung von auswärts.

Bremer Grün (*Verditer*) ist fast reines Kupferoxydhydrat und erscheint in Gestalt einer ungemein lockern und leichten, in dieser Hinsicht der *Magnesia alba* ähnlichen hellblauen Masse, die jedoch einen mehr oder minder starken Stich ins Grüne besitzt. Je reiner blau, je feuriger die Farbe und je lockerer das Gefüge, desto höher wird es geschätzt. Es eignet sich ganz vorzüglich zur Oelmalerei, und liefert eine der allerdauerhaftesten, den Witterungseinflüssen ungemein lange widerstehenden Oelfarben. Die ursprünglich ziemlich rein blaue Farbe geht unter dem Oele sehr bald, bereits nach 24 Stunden, in Grün über, indem das Kupferoxydhydrat mit dem Oel eine chemische Verbindung (ohne Zweifel eine Kupferseife) eingeht. Das Bremergrün wird aber auch als Leimfarbe gebraucht, wo es seine blaue Farbe unverändert behält. Nur in Berührung mit Kalk hält es sich nicht gut. Ebenso kann es durchaus keine Erhitzung vertragen, indem es dabei sein Hydrat-

wasser verliert und in schwarzbraunes Kupferoxyd übergeht. Es wurde zuerst in Bremen fabrizirt, daher der Farbenname; ausser dort wird es in Minden, Eisenach, Kassel und andern Orten des nördlichen Deutschlands hergestellt.

Bremerhaven, 1827 von den Bremern auf einem von Hannover abgetretnen Bezirke am Ausfluss der Geeste in die Weser gegründet, ist ein in stetem Wachsthum begriffner Ort mit grossartigen Hafenwerken, worauf Bremen über eine halbe Million Thaler verwendete und wodurch die alte freie Hansastadt wieder zum blühenden Seestaate gedeiht. Der Schiffsbau wird auf 13 Werften betrieben.

Brentano aus Seligenstadt, Historienmaler zu Frankfurt am M., gest. daselbst in der Blüte seiner Jahre 1841, schuf ein paar Kaiserbilder für den dasigen Römer. Von ihm ist die Porträtfigur Karls IV., der von 1347—1378 herrschte und von welchem die goldene Bulla herrührt, und die des ersten Maximilian (1493—1519), jenes ritterlichen Charakters, unter dem das Haus Oesterreich durch Heirath (er war Tochtermann von Karl v. Burgund) und sonst an Glanz und Macht stieg. Das Bild Karls IV. ist das 24., das Maximilians I. das 30. in der Figurenreihe des Kaisersaals. Brentano führte übrigens mit Sutter unter Steinle's Leitung die obern kleinern Bilder in der Bethmann-Hollwegschen Schlosskapelle auf Rheineck bei Brohl aus.

Brentel [oder Brendle], Friedrich, geb. 1590, gest. 1651, blühte von 1609—1633 als Miniaturmaler und Kupferstecher zu Strassburg. Seine Kleinmalereien brachten ihn bei verschiednen Fürsten in Gunst, doch ist er uns meist nur als Stecher bekannt, z. B. durch das Bildniss Friedrichs v. Sachsen [15 Zoll hoch, 12 Z. 6 Lin. breit] mit der Jahrzahl 1609, durch verschiedne, mit leichter Nadel geätzte Landschaften mit historischer Staffage [einige mit den Jahrzahlen 1617 und 1619 bezeichnet] und durch das sehr seltene Blatt von 1619, das den grossen herzogl. Saal zu Stuttgart vorstellt (hoch 14, breit 19 Zoll).

Brenz bei Heidenheim besitzt eine Pfarrkirche, die vom J. 1150 datiren soll. Sie ist eine Säulenbasilika und eine der merkwürdigsten Kirchen, nicht blos des schwäbischen Landes; aus ihren Skulpturen lässt sich vermuthen, dass sie etwa zu gleicher Zeit mit der St. Johanneskirche zu Schwäbisch-Gmünd entstand. Sie zeigt Rundarkaden auf Säulen (und einem achtseitigen Pfeiler) mit Quastenbasis und fantastisch verzierten starken Kapitellen; Chor und Abseiten sind durch halbrunde Nischen geschlossen. Das Chor ist flach im Kreuz gewölbt. Ueber den Arkadenbogen zieht ein Gesimsband hin, von dem auf jedes Seitenkapitell mit Köpfen verzierte Leisten sich herabsenken. So ist jeder der sonst ungegliederten Rundbogen rechtwinklich eingeschlossen und ebenso jeder Bogen des aussen sich herumziehenden Rundfrieses; die Eckzwickel von diesen sind mit einem erhabnen Knopfe ausgeziert. Diese ganze Anordnung erinnert an die Bogeneinfassung der Wasserleitung zu Athen. Dem Mittelschiff schliesst sich westlich der viereckige, oben achteckige, Thurmbau an, unter dem innen das Gewölbe für die Empore (nach sächsischer Weise) sich befindet. In die Ecke zwischen Thurm und Seitenschiff ist je ein runder Treppenthurm eingebaut, wie zu Paderborn, zu Merseburg im Osten des Doms etc. Mit dem Paderborner Dombau stimmt auch das überein, dass im Westen der südlichen Abseite eine kreuzgewölbte Vorhalle um zwei innere Säulenabstände hervortritt. Eigenthümlich sind auch die Skulpturen dieser kleinen ganz aus Kalkstein gebauten Kirche.

Brera, Name des vormaligen Jesuitencollegiums zu Mailand, in welchem Prachtgebäude jetzt eine der schönsten Gemäldesammlungen Italiens sich befindet.

Brescia, die *Brixia* der Römer, ist die Hauptstadt einer Delegation des lombardisch-venetianischen Königreichs, liegt an den Flüssen Melle und Garza und zählt jetzt 35,000 Bewohner. Einst Hauptstadt cisalpinischer Gallier, der Cenomannen, wurde Brixia römische Kolonie und später durch die Hunnen zerstört. Im J. 1820, wo man Ausgrabungen machte, stiess man auf höchst interessante Alterthümer. Man legte an der Piazza del Novarino das Forum des Arrius nebst der Curia zu Tage, wobei der Tempel des Vespasian (nach Andern des Herkules) ans Licht kam. Dieses Heiligthum korinthischen Styls ist aus weissem Marmor erbaut, 200 F. breit, und hat einen hohen Aufgang von etwa 60 Stufen. Das Innre hat drei Cellen mit drei Altären; hier hat man die bei der Ausgrabung gefundnen Antiquitäten, Inschriften und Skulpturen aufgestellt, unter welchen eine *Victoria alata* mit silbernem Lorbeerkranz, ein Werk vortrefflichster griechischer Arbeit (jetzt im Museum zu Berlin), dann die Statue eines gefangenen Königs, viele Büsten von Kaisern und Kaiserinnen, ferner *Dii Manes, Διόδωρα, Divus Trajanus, Fata Augusta, Fata Barbarica, Fata divina, F. fatalia, Hercules, Juno Regina, Junones, Volcanus, Volcan. Augustus, Volc. Mitis F. Mulciberus*, ein Sarkophag und dergl. befindlich sind. (Vergl. *Intorno vari antichi monumenti scoperti in Brescia, dissertazione del*

D. Giov. Labus etc. Brescia 1823.) Unter den mittelalterlichen Bauwerken Brescia's ist das ehrwürdigste die im lombardisch-germanischen Styl erbaute, angeblich aus dem 7. Jahrh. stammende Kathedrale. Sie besitzt ein Reliquarium mit der Oriflamme (*croce d'orofiamma*), die Bischof Albert im Kreuzzuge von 1221 auf den Mauern von Damiette aufpflanzte. Skulpturen hat die alte Kathedrale von A. Vittoria und Malereien von Pietro Rosa und Moretto (von letzterm das Osterlamm, Abrahams Opfer, Elias, und David). Die neue Kathedrale, aus Marmor, ist von 1604—1825 erbaut; die Kuppel von Basilio Mazzoli. Die Kirche *S. Pietro in Oliveto* enthält Gemälde von Buonvicino (detto Moretto): St. Lorenz und St. Johannes, die Krönung Mariens (dabei Petrus und Paulus, Pax und Justitia) am Hochaltare, und ein Fresco, St. Petrus und Simon Magus vorstellend; lauter ernst und edel gehaltne Bilder. Von Vinc. Foppa dem Aeltern finden sich dort eine St. Ursula und die Kreuztragung, ferner Gemälde von Capuccino, Angelo Trevisano, Celesti etc. Nahebei in *S. Eucharistia* das Monument des Martinengo vom J. 1526. *Santa Maria di Calchera* besitzt Gemälde von Romanino (St. Apollonius reicht dem Volke das Abendmahl), von Moretto (Christus zwischen Hieronymus und Dorothea; Christus mit Magdalenen) und von Callisto Piazza (eine Heimsuchung vom J. 1525). In *S. Eufemia* ist Buonvicino-Moretto's berühmte Madonna in trono mit Heiligen. In der Sakristei von *S. Clemente* findet sich eine Anbetung des Kindes, von Callisto Piazza 1524 gemalt. *S. Afra* besitzt das Martyrium der heiligen Afra von Paul Veronese, die Ehebrecherin vor Christus von Tizian, die Madonna mit dem Kind von Procaccini, St. Faustin und St. Giovita, bei Nacht das Abendmahl austheilend, von Leandro Bassano, die Transfiguration von Tintoretto und das Martyrium des heil. Felix von Palma giovine. Im Kloster *S. Barnaba*, wo Vincenz Foppa begraben ward (1492, wie noch die Grabschrift besagt), sind ausser von diesem eigentl. Begründer der Mailänder Schule auch Bilder von Savoldo (Anbetung der Hirten) und von Civerchio vorhanden, *S. Nazaro e Celso* besitzt Gemälde von Tizian (in 5 Abtheilungen), von Moretto (den Christus zwischen Moses und Elias), von V. Foppa dem J. und L. Gambara. In *S. Maria dei miracoli* findet sich ein St. Nikolas von Moretto; aussen Skulpturen vom 14. Jahrh. In *S. Giovanni* wieder Gemälde von Moretto (Kindermord, Dreieinigkeit, Mannasammlung), ferner von Romanino (Abendmahl, Auferweckung des Lazarus, Sposalizio) und von Giov. Bellini (Grablegung). In *S. Maria delle grazie* Gemälde von Moretto, Ferramola (heil. Hieronymus) und andern Brescianern. In *S. Carmine* das Grabmal des grossen Musikers Marcello, eine Verkündung von Ferramola etc. In der Sakristei von *S. Giorgio* ein St. Michael mit dem Drachen, aus dem 15. Jahrh., von Montorfano. In *S. Giuseppe* Gemälde von Moretto und Romanino. In *S. Faustino e Giovita* Bilder von Lattanzio Gambara. Unter den Palästen Brescia's steht obenan der *Palazzo Communale*, dessen erstes Stock von Tomaso Formentone und dessen zweites von Sansovino erbaut ist; die grossen Fenster rühren von Palladio her. Ueber der Thür sieht man die Geburt Christi von Moretto; ferner St. Faustin mit S. Giovita vom jüngern Foppa, und die Kreuztragung von demselben. Die *Sala del consiglio* ist mit Fresken von Giulio Campi geschmückt; die Vorstellungen sind folgende: Geschichte der Susanna; Salomo's Urtheil; der von Kambyses geschundne Richter; der vom Macedonier Philipp entschädigte Machetas; Selbstbestrafung des Charontas, Gesetzgebers von Thurium, für das von ihm gegebne und gebrochne Gesetz, nicht bewaffnet in die Volksversammlung zu gehen; Manlius Torquatus seinen Sohn verdammend; Trajan, im Begriff ins Feld zu ziehen, gibt einer von seinen Soldaten gekränkten Wittwe Genugthuung; Seleukus, König und Gesetzgeber der Lokrer. In der öffentlichen Bibliothek des Communalpalastes (gestiftet 1750 durch den Kardinal und Bischof von Brescia: Angelo Maria Querini) findet sich ein vom 6. oder 7. Jahrh. datirendes Evangeliarium auf Purpurpergament, ferner die erste Ausgabe des Petrarca mit Miniaturen aus der Schule Mantegna's; ein Koran; eine sehr fraglich dem Tizian beigemessne Madonna auf Lapis Lazuli; ein vom letzten Longobardenkönig Desiderius an seine Tochter Ansberga, Aebtissin von S. Julia in Brescia, geschenktes gemmenbesetztes Kreuz, und andre Cimelien, wie drei Diptychen und einige Reliefs aus Elfenbein. Vorgedachtes Kreuz, vordem bei den Nonnen des Klosters di S. Giulia, ist nach der in schönen Schriftzügen geschriebnen Inschrift von einem Griechen gefertigt, der in dem unter byzantinischer Herrschaft stehenden Ravenna lebte und *Βούνερος* hiess, aber hier seinem Namen die lateinische Genitivendung *Boynneri Kerami* (*scil. opus*) statt *Βουννέρου Κεραμέως* gab. Auf dem Schilde, der den Mittelpunkt des Kreuzes einnimmt, sitzt (in erhabnem Relief ciselirt) der Erlöser auf dem Throne; die Rechte erhebt er zum Segnen, in der Linken hält er ein Buch mit der Inschrift: *Pax vobis.* Unter dem Bild des Erlösers ist ein

merkwürdiges aureographisches Werk, das mit ausgesuchter Pünktlichkeit auf rundem Kristall ausgeführt ist. Der frühere Bibliothekar, Abbate Bighelli, glaubte in den drei Bildnissen die Kaiserin Galla Placidia mit ihren zwei Kindern, Valentinian III. und Honoria, zu erkennen; daher führte das Kreuz den Namen: *Croce gemmata di Galla Placidia*, und wird in das Jahr 425 gesetzt. Zweihundert und zwölf Edelsteine dienen zu seiner Verzierung; einige enthalten Gegenstände aus der heidnischen Mythe (Ganymedes, Perseus, Paris und Helena, Venus, Minerva, Sfinx), jedoch von mittelmässiger Arbeit; nur eine der antiken Vorstellungen ist beachtenswerth: das Brustbild eines mädchenhaften Liebesgottes mit aufgehobnen Augen und halbgeöffnetem Munde, lorbeerbekränztem Haupte und beflügelten Schultern. Unter den Elfenbeinarbeiten der Querinischen Bibliothek sind zwei Consular-Diptychen, das eine von Boëthius, der im J. 487 Consul war, während im Orient Zeno, im Occident Odoacer regierte; das andere von Lampadius, der im J. 530 Consul war, während im Orient Justinian, im Occident Athalarich herrschte. Das dritte und unter den bekannten Diptychen älteste stellt Paris mit dem Hund und Jagdspies, Helena und Cupido vor. Dieses sowie das vorhergehende ist Vermächtniss des Kardinals Querini. Dazu kommt noch ein aus sechs Elfenbeintafeln, in Form eines kleinen Sarkophags zusammengesetztes Reliquienkästchen, mit den auf christlichen Sarkophagen gewöhnlichen Vorstellungen aus der heiligen Geschichte, von sehr feiner Ausführung. (Vergl. *Illustrazione di monumenti antichi di spettanza della municipale biblioteca Queriniana di Brescia, lavoro assuntosi a preghiera della presidenza di tale istituto dal nobile A l e s s a n d r o S a l a. Milano*, 1843.) In derselben Bibliothek wurde 1844 die von G a e t t a n o M o n t i ausgeführte kolossale Büste des verst. Grafen *Paolo Tosio* aufgestellt, desselben, der seine reiche Kunstsammlung (darunter ein noch fraglicher Raffael: ein Christus mit den Wundenmalen, ausserdem vornehmlich neuere Werke, wie von Landi, Diotti, Hayez, Canova, Thorwaldsen) dieser Stadt vermacht hat. Der Palast des *Conte Lecchi* weist eine Madonna mit Heiligen von C a l l i s t o P i a z z a, Mariä Himmelfahrt von Gambara und mehre Bilder der alten Schule auf. Das Haus *Martinengo-Coleoni* besitzt T i z i a n s Königin von Cypern, und von R o m a n i n o Oelgemälde auf der Mauer. Noch steht das H a u s d e s M a l e r s G a m b a r a mit den von ihm gemalten allegorischen Fresken, welcher Künstler auch eine ganze Strasse von Brescia al fresco malte; ferner das Haus des *Sabatti* mit der Sündflut von ihm selbst. Das Haus *Brugnoli:* Gemälde von Foppa, Moretto etc. *Donna flaminia della Corte:* Fresken von Fioravanti Ferramola. *Luigi Torre:* die Grablegung von Girolamo Savoldi. Das Haus *Rondi* besitzt Abrahams Opfer, die grösste Elfenbeinschnitzerei von G e r a r d v a n O p s t a l. Der *Campo Santo* von Brescia, 1815 durch V a n t i n i erbaut, hat Begräbnissstätten nach Art der alten Columbarien; in der Kuppel der Kapelle ist ein Cyklus von Bildnissen der Zeitgenossen und Zeitgenossinnen des Architekten aus Brescia. In dieser Stadt wurde der durch seinen religiös-politischen Reformationsversuch so hochberühmte Arnold (*Arnoldo da Brescia*) geboren, ferner der Feldherr Martinengo, die Maler Buonvicino (Moretto), Gambara, Romanino etc. Sie gehört zu den Städten Italiens, in denen die Reformation bedeutenden Anklang fand.

Breslau, Hauptstadt der preuss. Provinz Schlesien, ist die nach Berlin bedeutendste Stadt Preussens, hat zahlreiche, zum Theil hochbethürmte Kirchen und weist sonst eine Menge historisch wie künstlerisch interessante Denkmale der Baukunst und Bildnerei auf. Unter den zehn Kirchen, welche den P r o t e s t a n t e n gehören, zeichnen sich aus: die E l i s a b e t h k i r c h e (Hauptpfarrkirche), welche 1253—57 durch die Bürgerschaft erbaut ward, mit einem schönen 324 Fuss hohen Thurme zur Seite, der eine 220 Centner schwere Glocke neben vielen andern trägt, einer grossen prächtigen Orgel, vielen Denkmälern etc.; die M a g d a l e n e n k i r c h e mit der Magdalenenbibliothek, wo auch eine Gemäldesammlung v. 340 Stück sich befindet; die reformirte oder die H o f k i r c h e, ausgezeichnet durch ihre edle Einfachheit und zweckmässige Bauart; die St. B e r n h a r d i n k i r c h e mit einer kunstvoll gemalten Hedwigstafel, und die im Zwölfeck mit Kuppel erbaute K i r c h e d e r 11,000 J u n g f r a u e n. Unter den k a t h o l i s c h e n Kirchen bemerken wir zunächst den D o m oder die „Kathedrale zu St. Johannes“, einen Bau aus dem 13. Jahrhundert, also aus der besten Florzeit des deutschen Styles, mit zwei durch Feuer in den J. 1540 und 1759 ihrer Spitzen beraubten Thürmen. Der kapellenreiche Dom enthält in der Pegarellenkapelle ein schönes messingenes Denkmal des Bischofs Johann Roth, welches P e t e r V i s c h e r zu Nürnberg im J. 1496 goss und wo die Skulptur noch eine Behandlungsweise zeigt, die mehr dem germanischen Style, als jenem scharfen eckigen Wesen verwandt ist, welches damals in Nürnberg, vornehmlich durch Adam Kraft, eingeführt war. Der Dom hat übrigens einen aus gediegenem

Silber kunstreich gearbeiteten Hochaltar und viele andre sehenswerthe Kunstwerke und Denkmäler. Die von 1288—95 erbaute Kreuzkirche mit der Krypta zu St. Bartholomäus präsentirt sich als Denkmal der schönsten altdeutschen Stylzeit und besitzt das merkwürdige Grabmonument Herzog Heinrichs IV. von Breslau (gest. 1290), wo der deutsche Skulpturstyl schon freier entwickelt, wenn auch noch in etwas schwerer und massenhafter Weise erscheint. Die Grabplatte mit der Bildnissfigur besteht aus gebranntem Thon; sie ruht auf einem Untersatz, dessen Seitenplatten, hier aus Sandstein, mit den Reliefgestalten von Engeln, welche das Monument zu tragen scheinen, und mit fungirenden Geistlichen geschmückt sind. Die Krypta der Kreuzkirche, die sogenannte „Bartholomäuskirche", ist seit dem 30jährigen Kriege, wo sie den Schweden als Pferdestall diente, unbenutzt geblieben. Diese unterirdische Kirche wird nun wieder hergestellt und dem Gottesdienste zuzückgegeben. Ein ebenfalls noch aus guter deutscher Zeit stammender Bau ist die imposante Liebfrauenkirche auf dem Sand oder die „Sandkirche" (von 1330—69 erbaut). Die Sandkirche hat (wie die über der Bartholomäuskirche befindliche Kreuzkirche) die architektonische Merkwürdigkeit, dass die beiden Seitenschiffe mit dem Hauptschiffe von gleicher Höhe sind.



Zu nennen wären noch die ehemalige Jesuitenkirche u. die Dorotheenkirche, das höchste Gebäude der Stadt. Zu den übrigen merkwürdigen Gebäuden Breslau's zählt das Rathhaus mit seiner kunstvollen Bildhauer- u. Steinmetzarbeit, ein Bau aus dem 14. Jahrh. mit hohem, mehrmals durchsichtigen Thurme, einer schönen Uhr und alten Glocke auf demselben; ferner das königliche Schloss; das unter Kaiser Leopold I. erbaute Jesuitencollegium, welches in neuerer Zeit der Universität überlassen ward; das Regierungsgebäude, das Landschaftshaus; die fürstbischöfliche Residenz auf dem Dom; das Gebäude des Oberlandesgerichts; die Börse am Blücherplatz, d. 1824 vollendet ward; das Münzhaus; das Allerheiligenhospital; die Bürgerschule; das ganz neue Theater (1841 vollendet); das Gebäude der kön. Intendantur und das des Generalkommando's, das Bibliothekgebäude und der Palast des Grafen Henkel von Donnersmark. Die Universitätsbibliothek enthält ausser ihren 300,000 Bänden auch eine Gallerie von 700 Kirchengemälden, eine Münzsammlung, schlesische Alterthümer und Gypsabgüsse nach Antiken. Die Stadt hat eine grosse Anzahl öffentlicher Plätze, unter welchen der Hauptmarkt oder Ring, in dessen Mitte das Rathhaus sich erhebt, der alte Salzring oder Blücherplatz, auf welchem die schöne von Rauch modellirte und von Lequine gegossene Statue des Marschalls Vorwärts steht, der Neumarkt mit dem Neptun-Springbrunnen, der Tauenzienplatz (mit dem Marmordenkmale Tauenzien's, des wackern Vertheidigers der Stadt im siebenjährigen Kriege), der Ritterplatz, der Platz an der Königsbrücke und der Exercierplatz die merkwürdigsten sind. Für den Paradeplatz hat der durch seine Amazonengruppe berühmte Prof. Kiss in Berlin, dessen Vaterstadt Breslau ist, ein Reiterstandbild Friedrichs des Grossen projektirt, das diesen Fürsten nach seiner Eroberung Schlesiens als weisen und milden Ordner der provinziellen Verhältnisse charakterisiren soll. (Hierzu die Abbildung.) Von den zahlreichen Brücken, welche die verschiednen Stadttheile verbinden, ist die Königs-

brücke von Eisen, neun sind von Stein, die übrigen von Holz erbaut. Von ihnen führen fünf über die Ohla, 14 über die Oder und vier über den Stadtgraben, der die eigentliche Stadt von den Vorstädten absondert. Die Hauptbrücke ist die hölzerne Oderbrücke von 534 Fuss Länge, welche in zwei Abtheilungen zerfällt und beide Ufer der Oder nebst den dazwischen liegenden Werdern verbindet. Die Stadt besitzt zahlreiche und stark besuchte Lehranstalten aller Art, so auch eine Kunst-, Bau- und Handwerksschule. Von den verschiednen Gesellschaften ist hier besonders die schlesische Gesellschaft für vaterländische Kultur zu nennen, welche sich in mehre Sectionen theilt und zumal durch die Unterstützung, die sie der zeichnenden Kunst und der Technik angedeihen lässt, sich sehr verdient macht. Ferner gibt es hier einen Kunst- und Gewerbverein, mehre Privatsammlungen von Gemälden und Alterthümern, ein Kunstmuseum (neuerdings vom Kunsthändler Karsch gegründet und eine permanente Ausstellung neuer Gemälde von den besten lebenden Meistern bietend) etc.

Breslauer, Karl Christian, geb. zu Warschau 1805, verrieth früh schon Anlage zur Malerei, kam in seinem 15. Jahre nach Berlin und besuchte hier, um eine allgemeine Schulbildung zu erlangen, das Gymnasium zum grauen Kloster, gleichzeitig aber auch die Akademie. Weil seine Verhältnisse ihn auf den Erwerb anwiesen, arbeitete er hierauf bei den Dokorationsmalern Blechen und Gropius, verliess dieses Fach aber bald, da solche Beschäftigung ihm nicht zusagte, und ging nach Dresden und von da nach Paris, wo er den edlen, auch zufällig reichen Dichter Michael Beer (Meyerbeers Bruder) kennen lernte. Dieser unterstützte ihn und schickte ihn zur weitern Ausbildung im Jahr 1830 nach Düsseldorf. Hier, wo er zuerst die Anweisung erhielt, nach der Natur zu malen, begann erst Breslauer's eigentliche künstlerische Ausbildung. Seine Landschaften erwarben sich bald den Beifall der Liebhaber, und im J. 1843 ward durch seinen Ruf als Landschafter endlich sogar das eisige Herz seiner Vaterstadt gerührt, indem das russisch-warschauer Gouvernement ihm die grosse silberne Preismedaille zur Anerkennung seiner ausgezeichneten Leistungen verehrte. — Wir heben von den zahlreichen Werken Breslauer's nur folgende heraus: „Limburg an der Lahn" und eine „waldige Abendlandschaft mit Köhlerhütten" (beide vom rheinisch-westfälischen Kunstverein erworben); zwei „Ansichten vom Fautzberge mit der Burg Rheinstein" (im Besitz des Prinzen Friedrich v. Preussen); „Abenddämmerung mit Mondaufgang" (im Besitz des Staatsraths von Rudomini in Warschau); das Dörfchen „Beilstein" (Eigenthum des Grossfürsten Thronfolgers); „das Siebengebirg von Bonn aus" (im Besitz des Staatsraths von Sulkowski); zwei norwegische Bilder: „Partie aus Gutvangen" (vom Hannoverschen Kunstverein angekauft) und „Naeselven Falders;" endlich das Schloss „Kropfsberg im Innthal" und die „Mühle im Charakter des Waldbachstaub im Salzkammergut", welche letzteren Stücke zu seinen neuesten Produktionen gehören.

Breslauerröthe heisst der in Schlesien erbaute Krapp, eine der geringsten Sorten von Färberröthe, und daher auch zum Krapplack in der Malerei wenig empfehlenswerth.

Brest, im franz. Departement Finisterre in der Bretagne, ist einer der bedeutsamsten französ. Kriegshäfen am atlantischen Meer. Der Ort ist in amphitheatralischer Form gebaut, am Abhange eines Bergs auf der Nordseite der Rhede, einem tief ins Land eindringenden Busen, dessen enger Eingang Goulet durch die Pointe-Porzic und Pointe des Espagnoles geschlossen und durch starke Batterien gedeckt wird. Die Rhede fasst 500 Schiffe, ist tief und sicher, und durch die umliegenden Höhen vor Sturm und Wogen geschützt. Der eigentliche Hafen bildet einen langen schmalen Kanal, der in die Stadt eindringt, sie in zwei Theile scheidet und über 100 Schiffe fasst. Die Stadt ist mit bedeutenden Festungswerken umgeben, aus welchen drei Thore führen. Auf einem Felsen an der Ostseite des Hafens liegt das alte Schloss mit mehren Thürmen, wovon einer der Thurm des Cäsar heisst und der Rest eines hier gestandnen Römercastells sein soll. Unter den andern öffentlichen Bauwerken sind neben mehren Kirchen und Kapellen das Rathhaus, die Börse, die Seepräfektur und das Theater zu nennen. Brest ward im 11. Jahrh. zuerst durch den Herzog v. Bretagne erweitert und stark befestigt; später war dieser Ort lange Zeit im Besitz der Engländer, bis er endlich wieder an die bretagnischen Herzöge zurückkam. Bedeutend ward der Ort erst mit dem J. 1631, wo der Kardinal Richelieu den Hafen reinigen und befestigen und ein Arsenal nebst Werften für Kriegsschiffe erbauen liess. Minister Colbert verwandelte dann die hölzernen Werfte in steinerne und erhob Brest zum kön. Kriegshafen, der nun unter Louis XIV. in den J. 1680—88 durch Vauban in starken Vertheidigungszustand gesetzt ward.

Breughel, Malerfamilie; s. unter dem richtigern Namen B r u e g h e l.

Breviarium, B r e v i e r, das aus kurzen Abschnitten der heiligen Schrift und der Kirchenväter, Heiligengeschichten, Gebeten, Hymnen und andern beim Gottesdienst vorgeschriebenen Formeln bestehende lateinische Andachtsbuch der römisch-katholischen Geistlichkeit. Ursprünglich enthielt es nur die Psalmen, auf die sieben Wochentage vertheilt, ward aber von den Päpsten vielfach verändert. Unter Clemens VII. wurden die Bibelabschnitte hinzugefügt und Paul III. verschaffte diesem durch den spanischen Franziskaner, Kardinal Quignones, revidirten Br. die allgemeine kirchliche Geltung. Pius V. liess es von Neuem bearbeiten und schrieb in einer Bulle es der ganzen Geistlichkeit zum täglichen Gebrauche vor. Die letzten Veränderungen erfuhr das Br. unter Clemens VIII. und Urban VIII., seit welcher Zeit es im Wesentlichen dasselbe geblieben ist. Es zerfällt nach den vier Jahrzeiten in die vier Theile: *hiemalis*, *vernalis*, *aestiva* und *auctumnalis*. Laut päpstlichen Verordnungen muss jeder Inhaber einer geistlichen Pfründe, jeder Ordensgeistliche und Jeder, der mehr als die vier kleinen Weihen empfangen hat, das *Breviarium romanum* gebrauchen; wer von diesen Knechten des „Knechtes der Knechte" eins der acht Stücke, woraus die tägliche Andacht besteht, auslässt, begeht nach römischem Begriff eine Todsünde. Einige Mönchsorden haben mit Papstes Erlaubniss eigene Breviarien; begreiflicher Weise ist aber zwischen diesen Brevieren und dem römischen kein wesentlicher Unterschied. Die Breviarien des Mittelalters, und zwar die von Würdenträgern der Kirche und von hohen weltlichen Herren gebrauchten, sind äusserst wichtig für die Kunstgeschichte, insofern sie mit Miniaturen ausgeschmückt sind und bei ihrer meist glänzenden Erhaltung noch das getreueste Bild der Entwicklungsstufen der Malerei im Kleinen gewähren. Rom, Florenz, Mailand, Venedig, Paris, Strassburg, Zürich, Basel, München, Aschaffenburg, Bamberg, Gotha, Wien etc. weisen noch auf ihren Bibliotheken die merkwürdigsten handschriftlichen Breviarien mit Malereien auf. Ausgezeichnete Exemplare der Art finden sich auch in England, freilich zerstreut im Privatbesitz britischer Grossen, ferner in Spanien, Belgien etc.

Brew, G e o r g, ein deutscher Maler des 16. Jahrh., von dem sich ein Bild in der Münchner Gallerie befindet. Es stellt den Sieg des Scipio über Hannibal zu Zama vor und lässt den Maler als einen mittelmässigen Nachahmer Altdorfers erkennen. Die Composition ist höchst überfüllt, ohne Sonderung der Massen, und die Ausführung des Einzelnen hart.

Briareus, s. Aegaeon.

Briccius der Heilige, Bischof von Tours, lebte ums J. 400. Er trägt, zum Beweise der Unschuld an der Niederkunft seiner Wäscherin, g l ü h e n d e K o h l e n im Gewande. Als Patron der Genitalien und gegen Leibweh war er besonders bei den im 12. Jahrh. nach Sachsen übergesiedelten Niederländern beliebt. So ist er z. B. Patron einer Kirche vor Belzig. Sein Tag ist der 13. Nov.

Brigelstein bei Salzburg. Am Fusse desselben hat man durch neuere Nachgrabungen auf dem alten römischen Begräbnissplatze mehrfache röm. Alterthümer, besonders Münzen aus Nerva's Regierungszeit, gefunden. Als merkwürdig hat sich dort herausgestellt, dass im 1. und 2. Jahrh. nach Chr. die Römer zu gleicher Zeit ihre Todten verbrannten oder auch in hölzernen und steinernen Särgen begruben.

Brigitta, die Heilige, gest. am 8. Okt. 1373, kanonisirt 1391, ist die Patronin von Schweden. Sie erscheint in der Kleidung des von ihr gestifteten Ordens und hält ein mit einem Kreuze bezeichnetes H e r z in der Hand. Wo sie als Pilgerin dargestellt ist, trägt sie ein r o t h e s C r u c i f i x oder Jerusalemskreuz in der Hand.

Brigitta Thaumaturga, die schottländische Heilige, war Aebtissin zu Kildar und starb im J. 523. Sie führt eine Scheuer neben sich, weil auf ihr Gebet sich eine solche mit Frucht füllte; ferner hat sie eine Feuerflamme über dem Haupte, welches Anzeichen ihrer Seelenreinheit schon in ihrer Jugend bei ihr bemerkt worden sein soll.

Bril, M a t t h ä u s (Mattheus, Mattiis), Geschichtsmaler und Landschafter, geb. 1550 zu Antwerpen, gest. in jugendlichen Jahren zu Rom (1584), war der ältere Bruder des berühmtern Paul Bril und fertigte in Rom ausser kleinen Bildern (z. B. Schäferstücken) auch Freskogemälde für den päpstl. Palast. Von seiner Hand datiren die vier Freskobilder in der *Sala di consistorio* des Vatikans, deren Plafond Pierino del Vaga gemalt hat. Sie stellen die vier Jahreszeiten dar. Zwar fehlt der Luftton, aber man sieht, dass der denkende Mann schon Vorgänger und Zeitgenossen hinter sich gelassen hat. Auch sieht man von ihm in Rom mehre in Leimfarbe auf Leinwand ausgeführte Gemälde. Seine mit Gegenständen überfüllten Landschaften sind im Styl etwas trocken und hart, im Kolorit minder wahr als die seines Bruders. Die

Dresdner Gall. hat zwei auf Leinwand gemalte Landschaften von ihm, eine mit dem jungen Tobias, der mit seiner Gattin Sara und den vom Schwiegervater empfangenen Gütern unter Begleitung des Engels nach Haran zieht, und ein Waldstück mit der Jagd eines wilden Schweins. Unter den Zeichnungen der Sammlung des Erzherzogs Karl zu Wien findet sich von Mattheus Bril eine Ansicht von Gebäuden Roms; vergl. *Raccolta di disegni, Sc. Fiamminga, Vol. III.*

Bril, Paul, geb. zu Antwerpen 1554, ist einer der ersten Künstler, welche die Landschaftmalerei als besonderes Fach betrieben. Er hielt sich in jüngern Jahren zu Breda, dann wieder zu Antwerpen, hierauf längere Zeit zu Lyon in Frankreich auf. Vielleicht vor seinem Aufenthalte in Italien malte er das durch unsägliche Ausführung merkwürdige Bildchen des Thurmbaues zu Babel. In Italien, wohin er etwa in den achtziger Jahren des 16. Jahrh. kam und wo er bis an seinen Tod verblieb, ergründete P. Bril die Natur der Formen des Landes (s. seine Gegend bei Loretto im grossherzogl. Museum zu Darmstadt), erforschte auch die Formationen der Seeküste, und zeichnete überdies Ruinen des röm. Alterthums, die er nachher mit Treue in seinen Landschaften anbrachte. Offenbar wirkte die Behandlungsart italienischer Landschafter, zumal des Hannibal Carracci, der gleichzeitig mit ihm in Rom verweilte, mächtig auf ihn ein. Zwar machen sich immer noch Spuren seiner aus den Niederlanden mitgebrachten Auffassungsweise bemerklich, doch niemals hat er die Ueberfülle der dortigen Landschaftsgemälde und das ausgelassene Lebendige der in ihnen auftretenden Figuren in seine Werke herübergenommen, sondern eine klassische Mässigung und jene einsame Ruhe, wie sie bei den Ruinen des südlichen Landes ist, vorherrschen lassen. So entstanden Brils einfache, grossartige, wenn auch nicht eigentlich erhabene Landschaften. Höchst wahr nach der Natur gemalt und vortrefflich sind einzelne Gesträuche, welche Bril auf dem Vordergrunde seiner Landschaften anzubringen pflegte. Ein sanfter Lufthauch scheint die Bäume leicht zu bewegen. Die Töne der Ferne sind zart abgestuft. Eben so hat in allen andern Bezügen ein klares gleichmässiges Gefühl die Hand des Malers geleitet. Bei früher Morgenzeit pflegt ein kühler Farbenton, zu andern Tageszeiten der ihnen angemessenere mit verständiger Berechnung gewählt zu sein. Die saubere Ausführung macht eine angenehme Wirkung. Beabsichtigte der Künstler nicht eine ernste Wehmuth, so pflegt wenigstens der Eindruck einer mehr oder minder feierlichen Ruhe in keinem dieser landschaftlichen Gemälde zu fehlen. Die Bril'schen Stücke fallen in den Zeitraum von 1588—1621 und dürften wohl auf den seit 1644 thätigen Claude Gelée eingewirkt haben. Paul Bril verstarb 1626 zu Rom. Das Eingangs erwähnte Bildchen des babylon. Thurmbaues existirt mehrmals, z. B. im Berliner Museum und in der Gemäldesammlung auf der Mainzer Bibliothek. Der Lokalton des Mainzer Exemplars erscheint etwas zu blau und kalt, ein Fehler, in welchen Bril zuweilen verfiel; die Haltung aber, die Perspektive, die Linien etc., auch die Staffage im Vorgrunde — Verwirrung unter den Bauenden — dürfen gelungen heissen. Zu seinen ersten Arbeiten in Rom gehört die Zeichnung der Trajanssäule, in der Samml. des Erzherzogs Karl zu Wien. (*Raccolta di disegni. Scuola Fiamminga. Vol. IV.*) In der Bildergallerie des *Museo Borbonico* zu Neapel sah Dr. Rathgeber den von Johannes getauften Christus, ferner (Nr. 29) eine Landschaft unsers Bril, in welcher St. Cäcilia sitzend die Orgel spielt. Im Palazzo Colonna zu Rom sah Ramdohr ein *Noli me tangere* in einer Landschaft. Die beste der von Bril in Oel gemalten Landschaften ist im Palast Rondanini zu Rom. In der Gall. des Palastes Doria-Pamfili im Corso zu Rom sah Dr. Rathgeber unter den Landschaften Paul Brils eine, deren Figuren Basano eingemalt hat. Andre Landschaften Brils finden sich im Palast Rospigliosi und im Palast Sciarra zu Rom, im Pal. Pitti (*Salon de Poupons nr.* 449) und im Pal. Gerini zu Florenz. Zu Paris sieht man eine Landschaft mit Fischern (*Filhol V. nr.* 328) und in der kön. preuss. Samml. zu Berlin die kolorirte Zeichnung einer Landschaft mit drei Kühen und einspännigem Fuhrwerk im Vorgrunde, und mit Gebäuden im zweiten Grunde. Hannibal Carracci lieferte die Figuren zu den Landschaften Brils, in welchen Diana die Schwangerschaft der Kallisto entdeckt (*Filhol VI. nr.* 400) und Pan die Syrinx verfolgt. (*Filhol V. nr.* 340.) Ausser dem gedachten Thurmbau besitzt das Berl. Museum von Bril vier Landschaften, zwei auf Leinwand, eine auf Holz und eine auf Kupfer gemalt. Die auf K. ist 5¾ Zoll hoch, 8 Z. breit, und stellt eine bergige, vom Sonnenstral hell beschienene Landschaft mit Ruinen dar, von welchen mehre nach denen auf dem röm. Forum genommen sind; hin und wieder Schaf- und Ziegenherden nebst ihren Hirten. Merkwürdig ist sodann die eine der auf Leinwand gemalten Landschaften, die zugleich Jagdstück ist. An einer steilen, oben mit Bäumen bewachsnen Felswand werden von (theils mit Feuergewehren, theils mit Spiessen bewaffneten) Jägern und deren Hunden mehre Steinböcke gejagt; am Fuss des

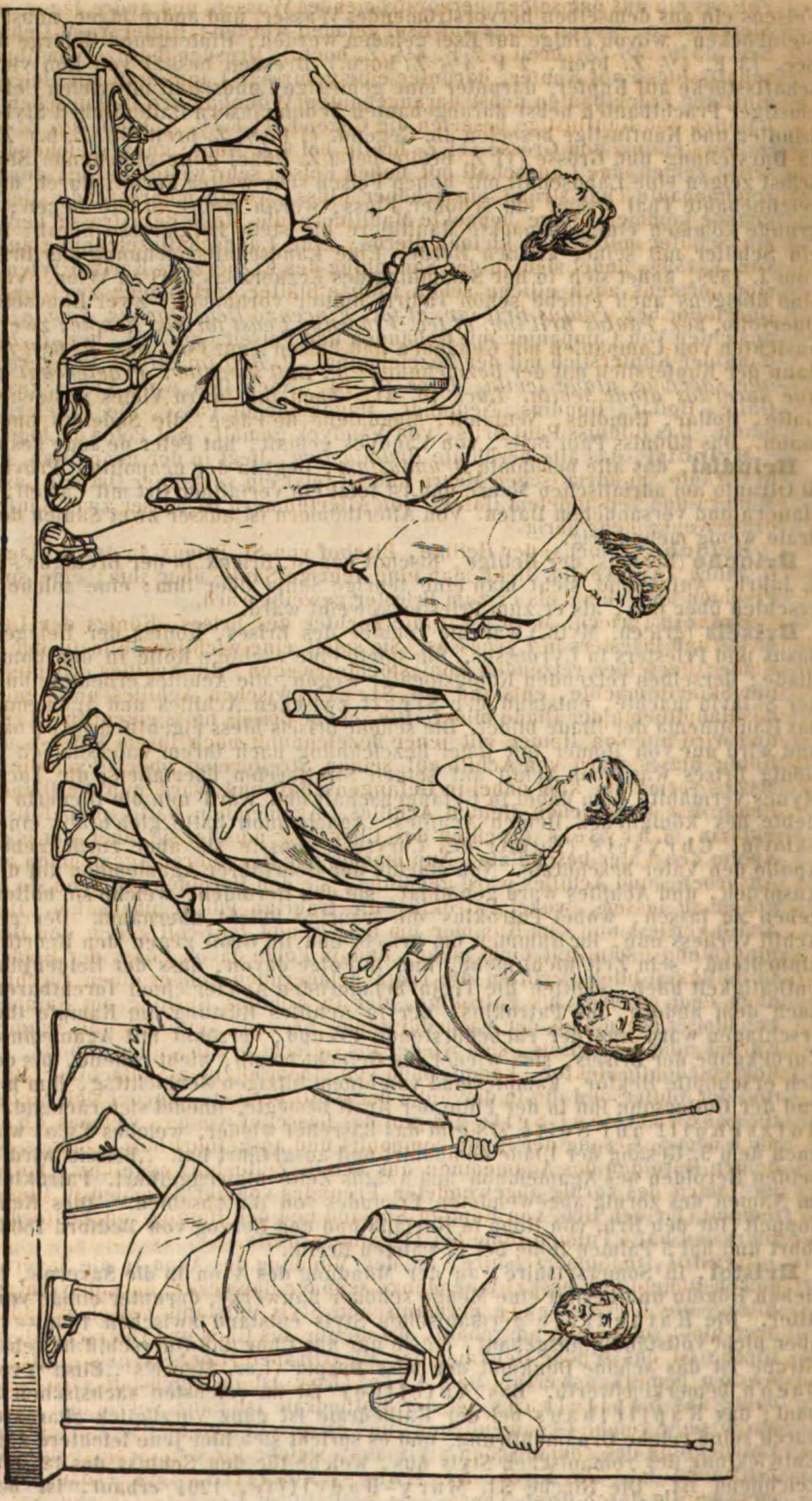
Felsens ein aus demselben hervorströmendes Wasser, und andre Jäger, nebst erlegten Steinböcken, wovon einige auf Esel geladen werden; Hintergrund Gebirge an einem See. (3 F. 4½ Z. breit, 2 F. 4½ Z. hoch.) Dresden besitzt von ihm vier Landschaftsstücke auf Kupfer, darunter eine gebirgige Landschaft mit vielen Ueberresten einstiger Prachtbauten nebst darangebauten Wohnhäusern italienischen Styls; Viehhändler und Kauflustige beseelen die Gegend. (1 F. ¾ Z. breit, 9¼ Z. h.) Zwei sich in Darstellung und Grösse (11 Z. Breite bei 9 Z. Höhe) ganz gleichende Stücke daselbst zeigen eine Landschaft mit hohen Felsen sehr weiter Ferne; durch das breite reichbebaute Thal strömt ein schöner Fluss, woran mehre Städte liegen; im Vorgrunde kommen einige bepackte Maulthiere die steile Bergstrasse herab; nebenher ein Schäfer mit seiner kleinen Herde. Eine Landschaftszeichnung aus Brils Hand, vom J. 1599, findet sich in der Sammlung des Erzherzogs Karl zu Wien. Von P. Bril sind übrigens auch etliche schön radirte Blätter vorhanden: zwei Landschaften in Querfolio, bez. *Paulus Bril inv. et fec. Vincenzo Censi formis. Romae*; zwei Küstenansichten von Campanien mit Gebäuden und Felsen, qu. Fol., bez. *P. Bril fec.* 1590; dann der Kupferstich mit der Bezeichnung: *P. Bril inventor. Praetereunt aegrumque sacerdos atque levita. Luce* 10. 31. Nach ihm ward Vieles gestochen durch Galle, Hollar, Hondius, Neulandt, Magdalene de Passe, die Sadelers und Vostermann. Das Bildniss Paul Brils, von Vandyck gemalt, hat Peter de Jode gestochen.

Brindisi, das alte berühmte *Brundusium*, liegt in der neapolitan. Provinz Terra di Otranto am adriatischen Meere und ist jetzt ein verfallner Ort mit Castell, Wällen, Mauern und versandetem Hafen. Von Alterthümern ist ausser zwei Säulen der Kathedrale wenig mehr übrig.

Brioche (Briocus) der Heilige, Bischof von St. Brieux in der Bretagne, lebte im 6. Jahrh. Auf Abbild. sieht man eine feurige Säule über ihm; eine solche nämlich erschien über ihm, als er zum Priester geweiht ward.

Brisëis (griech. Myth.) war die Tochter des Brises, Königs der Leleger in Pedasus und Priesters in Lyrnessus. Sie spielt eine wichtige Rolle in der homerischen Iliade; derselben reizenden Königstochter wegen, die Achilles erbeutete und zu seiner Sklavin machte, entstand der Streit zwischen Achilles und Agamemnon, der das Hauptthema der Iliade bildet. Die schöne Briseïs hiess eigentlich Hippodameia und wird nur von Homer mit jener Bezeichnung nach ihrem Vatersnamen benannt. König Brises ward von Achill auf seinen Streifereien überfallen; die Tochter, an Mynes vermählt, kam dabei in Gefangenschaft und ward nun die Dienerin und Geliebte des königlichen Helden Achilles. Agamemnon hatte gleichfalls eine schöne Sklavin, Chrysëis (Tochter des Chryses), musste sie aber zurückgeben, weil Apollo den Vater beschützte. Nun machte der Heerführer Agamemnon auf die Briseïs Anspruch, und Achilles ward genöthigt, sie den Herolden, welche sie holten, übergeben zu lassen, wobei Patroklus die traurige Pflicht übernahm. Der gekränkte Achill verliess nun, im Kummer um Briseïs und im Groll gegen den Heerführer dahinbrütend, sein Zelt nicht mehr, und in Folge davon, dass der Heldenjüngling in Unthätigkeit blieb, erlitten die Troja belagernden Achäer einen furchtbaren Schlag nach dem andern, bis Patroklus, der in Achilles Rüstung am Kampfe theilnahm, erschlagen ward und der rachedürstende Freund, versöhnt mit Agamemnon durch Zurückgabe der Briseïs, sich wieder ins Gefecht begab, nicht ruhend, bis der gänzlich erschöpfte Hektor, kampfesmüd von einem hitzigen Schlachttag, ihm begegnete und der Göttersohn ihn in der Fülle der Kraft besiegte, unedel sich rächend. Unser Holzschnitt auf Seite 278 gibt das Basrelief wieder, welches Thorwaldsen nach dem 5. Gesang der Iliade componirt und ausgeführt hat. „Briseïs wird von den beiden Herolden des Agamemnon aus Achills Zelte hinweggeführt. Patroklus nimmt im Namen des zornig abgewendeten Freundes von ihr Abschied.“ Dies Relief ward doppelt (für den Hrn. von Ropp in Kurland und den Herzog von Bedford 1803) ausgeführt und hat 5 Palmen Höhe bei 11 Palmen Breite.

Bristol, in Somersetshire, an der Mündung des Avon in die Saverne, liegt auf sieben Hügeln und besitzt eine Menge schöner Bauwerke, darunter einige von hohem Alter. Die Kathedrale germanischen Styls entstand zwischen 1306—1332, ist aber nicht vollständig ausgebaut, da sie nur aus Chor und Querschiff besteht. In der Kirche ist das schöne Denkmal der Miss Draper (Lor. Sterne's „Elisa“) von John Bacon bemerkenswerth. Das Abteithor ist im reichsten sächsischen Styl erbaut; das Kapitelhaus bei der Kathedrale ist ganz vorzüglich charakteristisch durch seine reiche Ornamentirung, und es spricht sich hier jene leichtere zierlichere Entwicklung des romanischen Styls aus, welche für den Schluss des 12. Jahrh. bezeichnend ist. Die Kirche St. Mary-Radcliffe, 1294 erbaut, ist besonders merkwürdig durch ihren Thurm: sie besitzt drei Gemälde (Scenen aus Jesu Leben)



von Hogarth, die Heilung des Besessenen von Gresham und einige interessante Grabdenkmale. Auf dem Königinplatze (*Queens-Square*) steht das marmorne Reiterstandbild des Königs Wilhelm III., ein Werk von Rysbraeck.

Britannicus, Nero's Bruder, mit welchem er erzogen worden, ward unter Titus in einer Reiterstatue aus Elfenbein dargestellt, welche alljährlich in dem feierlichen Gepränge im Circus umhergeführt wurde. Ein ganz trefflich gearbeitetes und nicht minder gut erhaltnes Bildniss des Britannicus in Marmor erkennt Visconti (*Mus. Pio-Clem. t.* 3. *p.* 33.) in der etwa lebensgrossen Statue eines jungen Römers in der Villa Borghese, der im Knabenalter vorgestellt und mit der Prätexta und einer um den Hals hängenden Bulla bekleidet ist. Sonst wurde dies Denkmal für das Bild des jungen Nero gehalten und wegen der fleissigen schönen Ausführung geschätzt. Unter den römisch gekleideten Figuren gibt es nur wenige mit besser gelungnem Faltenschlag; der Kopf ist überaus natürlich und voll Leben. Nur Hände und Füsse haben ergänzt werden müssen.

Britische archäologische Gesellschaft. — Dieselbe hat sich 1844 zu London gebildet; der Marquis von Northampton, Graf Aberdeen, Mr. Hallam und Mr. W. R. Hamilton zählen zu den ersten Mitgliedern. Die Societät hat sich die Untersuchung und Erhaltung mittelalterlicher Alterthümer, besonders in England, als Aufgabe gestellt.

Britische Kunst, s. den Art. „England."

Britisches Museum; s. im Art. „London."

Britton, J., publicirte zu London in Fol. „*Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy*." Mit Pugin gab er „*Illustrations of the public Buildings of London*" heraus; die 2. Ausgabe davon, besorgt durch W. H. Leeds, erschien zu London 1838 in 2 Vols. in 8.

Brixen in Tyrol. — Von der Stadt selbst ist nur die doppelthürmige Kathedrale bemerkenswerth. Die nahe Franzensveste, wo sich die drei nördlich aus Deutschland über den Brenner, aus Italien vom Gardasee und Etschthal über Trient und östlich aus Kärnthen über Dennburg kommenden Heerstrassen vereinigen, ist jetzt der gewichtige Stützpunkt, von dessen Besitz die Sicherheit aller militärischen Operationen zwischen Italien und Deutschland abhängt. Die Befestigung besteht aus zwei abgesonderten geschlossenen Forts, jedes aus einem System kasemattirter und krenelirter Werke zusammengesetzt, deren fester kunstreicher und zwekmässiger Bau alle Bewundrung verdient.

Broeck, Barbara van den, geb. 1560 zu Antwerpen, lernte das Zeichnen und Stechen bei ihrem Vater Crispin, nach dessen Erfindungen sie stach. In Führung des Grabstichels soll sie sich übrigens bei Joh. Collaert vervollkommnet haben. Sie verstand die Figuren gut zu zeichnen, den Köpfen Ausdruck zu geben, nicht minder die übrigen Glieder verständig zu behandeln. Den Mangel an Uebereinstimmung in Vertheilung der Lichter und Schatten theilt sie mit den Stechern ihrer Zeit. Als seltnere Arbeiten von ihr nennt Dr. Rathgeber „Venus und Adonis," ferner „Mandonia mit ihren Jungfrauen vor Scipio," als ihr Hauptwerk aber ein „jüngstes Gericht." Sie bezeichnete ihre Bl. sehr verschieden, bald blos mit *B. fecit*, bald mit *Barbara fecit*, oder mit *B. Filia*, auch mit *B. Fil. Crisp.*

Broeck, Crispin van den, Architekt, Maler und Stecher, geb. um 1530 zu Antwerpen, gest. 1602, war in der Historienmalerei ein Schüler des Frans Floris, minder manierirt als dieser, gut in der Erfindung und geschickt namentlich in Darstellung des Nackten. Wir kennen ihn nur noch durch seine gestochnen Blätter. Er stach sowohl mit dem Grabstichel als in Helldunkel. Seine Clairobscurs (Verkündigung, Heimsuchung, Anbetung der Hirten und der Könige) sind sehr selten. Nach der Erfindung Crispins haben seine Tochter Barbara, H. Collaert (1577), Joh. Ditmer (1576), B. Dolendo, Jak. de Gheyn, Crispin van de Passe, Joh. Sadeler und Hieronymus Wierix gestochen.

Broederlam, Melchior, Maler Philipps des Kühnen, Herzogs von Burgund, ist wahrscheinlich Urheber der Gemälde, welche zwei flandrische Altarschreine (jetzt im Museum zu Dijon) vom J. 1391 aufweisen. Jacques de Baerze (vergl. den Art. über denselben) verfertigte um gedachtes Jahr die Reliefs, die einzelnen Figuren und Ornamente dieser Schnitzaltäre, welche Passavant im Kunstblatt 1843 (Nr. 54, S. 226 u. f.) umständlich beschreibt.

Bromeis, Architekt, geb. am 21. Sept. 1788 zu Kassel, lebt daselbst als Oberbaudirector und Chef des gesammten Bauwesens. Schlösser, Kirchen, Kasernen, Brücken, Strassen und Wasserbauten wurden von ihm entworfen und grösstentheils auch ausgeführt.

Bromeis, A., Landschafter aus Kassel, derzeit in Rom lebend. Im J. 1843 war eins der besten Bilder der ganzen Ausstellung an Porta del Popolo ein „Eichenwald bei herannahendem Abend.“ Die Bäume sind mit der grössten Wahrheit und dem treusten Studium des Details gemalt, und der Gesammteindruck ist ein höchst erfreulicher. Man findet sich in einer ächten Waldeinsamkeit; gewaltige Baumgruppen auf der einen Seite, mit ihren hundertjährigen Stämmen, ihren mächtigen Aesten, ihrem tiefen Schatten, vorn sumpfendes Wasser, aus welchem Pflanzen hervorwachsen, von abgefallenem Laub und Holz, von Gras und Waldblumen umgeben, dahinter die Aussicht auf eine Ebene, wo aus einer fernen Hütte Rauch emporsteigt, während der Horizont noch geröthet ist von der untergesunknen Sonne. „Lange (sagt ein Referent aus Rom) habe ich kein Bild gesehn, das in seiner ganzen Auffassung ein inniges Verständniss der Natur und eine ruhige, sinnende Stimmung in so vollendeter Weise ausspräche.“ Bei der Ausstellung des röm. Kunstvereins 1844 rühmte man von Bromeis eine Landschaft im Charakter der römischen Campagna.

Bronkhorst, J. G. van, Maler und Stecher, geb. 1603 zu Utrecht, gest. um 1680, war ein Schüler von Verburg und P. Mattys (Mathieu), eines Glasmalers zu Arras, und zuletzt von Camus in Paris. Man hat von ihm schätzbare Landschaften und Geschichten im Geschmack seines Freundes C. Poelenburg, und nicht minder vortreffliche Glasgemälde, wie die Fenster der neuen Kirche zu Amsterdam beweisen. Am meisten ist J. G. van Br. durch seine trefflichen Radirungen in Kupfer bekannt. Seine Blätter sind malerisch, geistreich mit der Nadel behandelt und mit dem Grabstichel beendet. Für sein Hauptblatt gilt: das Crucifix, ein seltnes und effectvolles Blatt, bezeichnet: *C. P. pinxit*, *J. G. B. fecit.* (14 Z. 6 Lin. hoch, 11 Z. 2 L. breit.) Ein seltnes und eins der merkwürdigsten Blätter dieses Künstlers ist auch: die schlafende Nymfe und der Satyr (5 Z. 7 L. hoch, 7 Z. 9 L. br.); es ist *C. P. inv. J. G. B. fec.* bezeichnet. Dann kennt man einen Cyklus von 9 Bl., Ruinen des alten Roms darstellend, mit Poelenburgs und Bronkhorsts Zeichen. Das Bildniss des J. G. Br. hat P. Baillu gestochen.

Bronkhorst, Pieter, wurde den 16. Mai 1588 zu Delft geboren. Er erlangte grosse Stärke in perspektivischer Malerei und malte vorzugsweis äussere und Inner-Ansichten von Kirchen. Diese auch sehr schön mit kleinen Figuren staffirten Bilder sind von fleissiger Ausführung und trefflicher Färbung. Uebrigens kennt man von ihm ein schönes historisches Stück, das Urtheil Salomonis, auf dem Stadthause zu Delft befindlich. Pieter Br. starb 1661.

Bronze. — Man unterscheidet zwei Arten von Bronze, nämlich die antike, von den Alten zum Guss verwendete, welche nur aus Zinn und Kupfer besteht, und die moderne, welche ausserdem noch Zink und etwas Blei enthält, wodurch ihre Gussfähigkeit erhöht und ihre Sprödigkeit vermindert wird. Die Mischungsverhältnisse sind bei den verschiedenen Bronzearten sehr abweichend. Im Allgemeinen ist die Bronze desto leichtflüssiger, je mehr Zinn sie enthält; sie ist härter, leichter schmelzbar, politurfähiger und spröder als Messing, und kann nicht gewalzt und gestreckt werden. Taucht man sie glühend in Wasser, so wird sie geschmeidiger. Mit der Zeit überzieht sie sich mit einer schönen grünen Rinde (Patina, *aerugo nobilis*, vergl. den Art. „Aerugo“), welche man künstlich auf neuen Bronzestatuen durch Bestreichen mit Kupferauflösungen zu erzeugen sucht. — Bei den Alten wurde die Bronze, bevor das Eisen in Gebrauch kam, selbst zu Schwertern, Beilen u. dergl. verarbeitet. Schon im höchsten Alterthum finden wir die Kunst, bronzene Bildsäulen zu giessen, aber erst Theodoros und Rhökos von Samos (700 vor Chr.), welchen Plinius die Erfindung der Formerei zuschreibt, brachten die Kunst des Bronzegusses auf einen gewissen Grad von Ausbildung. Obgleich es den Alten keineswegs unbekannt war, dass durch die Legirung von Kupfer mit Zinn ein leichter schmelzbares Metall entstehe, womit das Giessen sehr erleichtert und ein weit härteres und dauerhafteres Product erzielt werde, so gossen sie dennoch oft fast reines Kupfer, weil ihnen die Mittel fehlten, die Mengenverhältnisse genau zu bestimmen, und weil bei ihrer Art, das Feuer zu behandeln, das Kupfer oft während der Schmelzung selbst den grössten Theil des Zinngehaltes verlor, wie dies auch jetzt noch bei ungeschickten Bronzegiessern wohl vorkommt. Die grösste Ausdehnung erfuhr die Bronzegiesserei unter Alexander dem Grossen, als der berühmte Lysipp durch ein ganz neues Verfahren im Formen und Schmelzen dahin kam, einzelne Statuen und ganze Gruppen so zu vervielfältigen, dass Plinius die Bronzestatuen das Gesindel Alexanders nennt. Nicht lange nachher begann man bronzene Kolosse von enormer, fast thurmhoher Grösse zu giessen, deren auf der Insel Rhodus nicht weniger als hundert standen. Der röm. Consul Mutianus fand in Athen 3000 Bronzestatuen, ebensoviele auf Rhodus, bei

Olympia und Delphi, obschon von letzterm Orte bereits eine Menge vorher weggebeutet waren. Die Wegführung der griechischen Bronzekunstwerke durch die Römer hat das Gute gehabt, dass man in Italien noch fortwährend manche ächtgriechische Antike der Art auffindet; aber die Verschleppung solcher Menge von griechischen Bronzen nach Italien mag auch nächst dem nun häufigen Uebersiedeln hellenischer Künstler es mit veranlasst haben, dass die Römer wenige grosse Gusswerke durch eigene Künstler ausführen liessen. Durch den Umsturz des Römerreichs kam die statuarische Giesskunst in so totalen Verfall, dass die ersten Gusswerke, welche die Zeit der christlichen Kaiser aufweisst, nur den Charakter völliger Kindheit in der Kunst an sich tragen. Mehre Jahrhunderte verliefen, bis man wieder Werke hervorbrachte, die einen artistischen Rang einnahmen. Unter diese sind zu zählen die Bronzethüren am Mainzer Dom vom J. 1135 und jene im Lateran zu Rom, im J. 1195 durch Ubert und Peter von Piacenza gefertigt. Nicolà Pisano arbeitete 1293 die Bronzepforten in St. Martino zu Lucca. Aus dem 14. Jahrh. sind mehre Werke bekannt, welche höheren Kunstwerth haben; z. B. die Bronzethür zu St. Johann in Florenz (von Andrea Pisano um 1330 geschaffen), das Grabmal des Bischofs Heinrich zu Lübeck vom J. 1341, die Bronzethür an St. Augustin zu Ancona (vom J. 1348) etc. Das 15. Jahrh., das so reich an Erfindungen und ausgezeichneten Geistern war, brachte auch die statuarische Giesskunst wieder einigermassen zu ihrer vormaligen Grösse, wozu besonders Lorenzo Ghiberti beitrug. Man braucht nur an dessen vielberühmte Bronzethüren zu San Giovanni in Florenz zu erinnern, um die bis jetzt noch unübertroffene Vollkommenheit anzudeuten, zu welcher es dieser Meister in der Behandlung von Gussreliefs brachte. Mit ihm standen in ähnlichem Rufe Antonio Filarete zu Florenz, Niccolò zu Arezzo und Simone Donatello, von welchem Letztern vorzüglich schöne Grabmäler in Florenz, Arezzo und Rimini vorhanden sind. Buonacorso Ghiberti zeichnete sich in Florenz um 1440 durch Ornamente in trefflichem Geschmack aus. Denkwürdig bleibt es, wie in jener Blütenzeit der Künste, die nach Mitte des 16. Jahrh. schloss, in Italien von einem Goldarbeiter der Erzgiesserei die grösste und schwierigste Aufgabe gesetzt und auch gelöst ward. Wir meinen den grossen Benvenuto Cellini, der die Bronzestatue des Perseus (gegen seine andern Arbeiten gehalten freilich ein ziemlich nüchternes Werk, in der Loggia de' Lanzi zu Florenz) aus Einem Stücke goss und dadurch fast die ganze Reihe seiner Nachfolger reizte, es ihm nachzuthun oder ihn zu überbieten. Kommen wir billig zu uns selbst d. h. nach Deutschland zurück, so haben wir an dem glorreichen Nürnberg die bedeutungsvolle Kunststätte, wo alle Zweige der Bildnerei ihren gemeinsamen Heerd und ihre zusammenhängende Schule hatten. Schon durch seine um 1380 angelegten Messingwerke, durch seine metallnen Gusswerke, die besonders als Hausgeräth dienten, musste die Giesskunst im Technischen weit vorrücken, wie schon die Werke Hans Decker's beweisen, von dem wir nur den Christus am Kreuz erwähnen, den er 1447 für die Sebaldskirche goss. Vornehmlich ist es die Familie Vischer, welche im Bronze- und Messingguss einen der bedeutendsten kunstgeschichtlichen Namen errang. P. Vischer schuf das bronzene Grabmal des heil. Sebald, das in der Mitte des Chors der Nürnberger Sebaldskirche steht und das berühmteste Bronzewerk Deutschlands ist. Von grossem edlen Styl und trefflicher Ausführung, übertrifft es an Geist, Naturwahrheit und Richtigkeit des Stylgefühls selbst die Mehrzahl der besten italienischen Werke der Art. Ausser den allbekannten Apostelstatuetten sind aber an diesem Grabmal auch die an den beiden Langseiten des Untersatzes in mässig erhobner Arbeit dargestellten Wunder des heil. Sebald höchst beachtenswerth, weil sie in der plastischen Anordnung, in der Lebendigkeit und in der äusserst stylgemässen Behandlung des Reliefs nicht minder vorzüglich, ja nach Waagens Ausspruch vielleicht das Vorzüglichste des ganzen Werkes sind, an dem sie freilich weniger in die Augen fallen als die Rundwerke. Von Peter Vischer nennen wir noch sein letztes Werk, die mit 1532 bezeichnete Bronzestatue eines den Bogen abschiessenden Apollo, welche man im Vorraum der ehemaligen Kapelle des Landauerbrüderhauses sieht. — Mit Vischers Söhnen Peter, Paul und Jakob arbeiteten Pankraz und Georg Labenwolf; des Letztern ausgezeichneter Schüler war Benedikt Wurzelbauer, der wiederum an seinem Sohne Johann einen trefflichen Giesser zog; beide sind durch Brunnenwerke verewigt. — Wenden wir uns nach Frankreich, so begegnen wir unter Louis XIV. den in der Bronzegiesserei so namhaften Gebr. Keller, welche die grösste Aufmerksamkeit auf das richtige Verhältniss der Bestandtheile verwandten und hierin selbst mehr thaten, als von vielen jetztlebenden Bronzegiessern geschieht. Die von den Gebrüdern Keller herrührenden Statuen in Versailles haben die folgende Zusammensetzung ergeben:

	Nr. 1.	Nr. 2.	Nr. 3.	Im Mittel.
Kupfer . . .	91,30	91,68	91,22	91,40
Zinn	1,00	2,32	1,78	1,70
Zink	6,09	4,93	5,57	5,53
Blei	1,61	1,07	1,43	1,37
	100,00	100,00	100,00	100,00

Die Bronze der Statue Louis XV. besteht aus:

Kupfer	82,45
Zink	10,30
Zinn	4,10
Blei	3,15
	100,00

Das specifische Gewicht dieser Bronze ist 8,482. — Die Bildsäule von Dessaix auf der Place Dauphine und die grosse Siegessäule mit der Statue Napoleons auf dem Vendômeplatz zu Paris sind Beispiele von sehr fehlerhaftem Guss in Folge der schlechten Zusammensetzung der Masse. Die chemische Analyse mehrer Proben der letztern Säule, nämlich einer von den Basreliefs des Piedestals, einer von dem Schaft und einer von dem Kapitäl, ergab, dass die erste auf 94 Prozent Kupfer nur 6 Prozent Zusatz, die zweite noch weniger und die dritte gar nur 0,21 Prozent Zusatz hatte. Sonach verstand es der Giesser nicht, die Legirung beim Schmelzen in unveränderter Mischung zu erhalten; das Zinn oxydirte sich und das Kupfer blieb fast rein zurück. Gegenwärtig weist Deutschland die künstlerisch bedeutsamsten Erz- und Bildergiesser auf. Der 1844 verstorbene Johannes Stiglmayer, der vorher bereits als Stempelschneider und Münzgraveur wie als Bildhauer mit glücklichem Erfolg gearbeitet hatte, ward durch den seltenen Zufall, dass (um 1820) der damalige Kronprinz von Baiern mit glücklichem Blick die Fähigkeiten des Künstlers erkannte und ihn für die Erzgiesserei im Grossen zu gewinnen wusste, der Vater der heutigen deutschen Bildgiesserei. Stiglmayers berühmte Thätigkeit zu München begann mit König Ludwigs Regierungsantritt; unter seiner Leitung wurde die kön. Erzgiesserei gegründet, deren Inspector er bis an seinen Tod blieb. Er schritt mit Sicherheit von Unternehmung zu Unternehmung fort, mit steter Umschau, wo neues Gute zu erlernen, altes Vortreffliches wieder zu gewinnen und wie alles Erworbene zu erweitern und zu verbessern sei. Nach seinen eignen Modellen hat Stiglmayer in Bronze gegossen: das Grabmal des Fräuleins v. Mannlich mit der lebensgrossen liegenden Gestalt der Entschlafnen (auf dem Münchner Friedhofe), das Denkmal des Königs Max in Bad Kreuth und das Denkmal des Abschieds der Königin Therese von ihrem Sohne Otto, dem König von Griechenland, aufgerichtet bei Aibling mit einer Madonna nebst Kind. Nach Schwanthalers Modellen goss Stiglmayer die 12 im Feuer vergoldeten Ahnenstatuen des neuen Thronsaales in München; die Statue des Generals Becker auf dessen Grabmal in München; die kolossalen öffentlichen Ehrenstatuen von Jean Paul in Baireuth, Mozart in Salzburg, Markgraf Friedrich von Brandenburg in Erlangen, Grossherzog Ludwig von Hessen-Darmstadt, und den ausnehmend schönen Tafelaufsatz mit den Nibelungen und Amelungen für den Kronprinzen Max von Baiern. Nach Thorwaldsens Modellen führte er aus: das Standbild Schillers in Stuttgart, die Reiterstatue des Kurfürsten Maximilian I. in München; nach Christian Rauch aber das Monument des Königs Max I. auf dem Platz vor dem neuen Münchner Königsbau. Architektonische Gusswerke Stiglmayers, wozu die Modelle (zum grossen Theil nach Zeichnungen Leo's von Klenze) in der Giesserei gefertigt wurden, sind der Obelisk in München, der zum Andenken der 30,000 in Russland gefallnen Baiern errichtet ward; die Bronzethore der Glyptothek und der Walhalla, die grosse Constitutionssäule in Gaibach, die innern Giebel der Walhalla mit den nordischen Gottheiten, die goldenen Kandelaber im neuen Münchner Thronsaal, das Denkmal der tapfern Oberländer auf dem Münchner Friedhofe und das Grabmonument des Königs Max (nach Zieblands Zeichnung) in der Fürstengruft zu München. Die Arbeiten, vor deren Vollendung Stiglmayer vom Tode abgerufen ward, sind: die Kolossalstatue Goethe's (nach Schwanthalers Modell) für Frankfurt am Main, das Denkmal des Grossherzogs Karl Friedrich zu Karlsruhe, die Statuen von Tilly und Wrede für die neue Feldherrenhalle in München, letztre drei Werke ebenfalls nach Modellen von Schwanthaler; sodann nach Tenerani's Modellen die Statue des Königs Ferdinand zu Neapel und die des Befreiers Bolivar für Bolivia in Südamerika. Stiglmayer hatte sich glücklicher Weise in seinem Neffen Ferdinand Miller einen treuen und wackern Gehilfen herangezogen, und wie er ihn in all seinen Kenntnissen und Fertigkeiten des Berufs unterwiesen, so scheint er ihm auch das Glück und den Gleichmuth, die ihn geleitet,

übertragen zu haben. Am 2. März 1844, seinem Todestage, war Alles zum Guss der Goethestatue vorbereitet; unfähig, das Krankenlager zu verlassen, konnte er nur aus Berichten den Fortgang der Unternehmung erfahren, bis ihm endlich der Neffe selbst die Kunde vom vollkommnen Gelingen des Gusses mittheilte; da erhob er sich von seinem Schmerzenslager und sank dem Bringer so froher Botschaft an die Brust, bald aber sank er aufs Lager zurück und schloss das Auge für immer. Seinem Neffen, der nun das Inspectorat der kön. Erzgiesserei führt, hinterliess er zur Ausführung ausser den eben bemerkten Werken auch das Allerwichtigste: den Guss der überriesengrossen Bavaria für die bairische Ruhmeshalle auf der Sendlinger Höhe. Die erzene Riesin wird jetzt, nach vierjährigen Vorarbeiten, in Stücken von kolossalstem Maasstabe gegossen, und dieser kolossalste Erzguss, von dem die Geschichte unsrer Zeit erzählen wird, bedingte auch die Erweitrung aller Lokalitäten der kön. Erzgiesserei. Wie mächtige Güsse hier Miller versucht, bezeugen Stücke der Riesenbavaria, wo der Einsatz 500 Centner und darüber beträgt, eine Metallmasse von solcher Ausdehnung und (wenn sie vollständig geschmolzen und in Bewegung gebracht ist) von so überschwänglicher Gewalt des Drucks, dass man, zumal der Giessofen nicht eigentlich für so ausserordentliche Güsse berechnet und eingerichtet ist, das wirkliche Gelingen bezweifelt haben würde, hätte nicht der praktische Blick des Leiters, der sich denn auch nun vollkommen erprobt hat, Vertrauen eingeflösst. Hinsichtlich der Münchner Giessgrube ist bemerkenswerth, dass die Giessformen hier seit einiger Zeit mittelst strahlenförmig eingesetzter Wände fest ummauert werden. Man überschüttet sie also nicht mehr, wie es bisher allgemeiner Gebrauch war, mit Sand und Erde, da letztere zu diesem Zwecke nie so trocken gefunden werden können, dass sie nicht eine Menge Feuchtigkeit enthielten, wodurch sie, zumal bei längerer Auflagerung, nachtheilig auf die formelle und struktive Erhaltung der Form einwirken. Durch grössere Abwehr der Feuchtigkeit gewährt die neue Methode des Einmauerns der Formen weit eher die Bürgschaft, dass der Guss gelingt. — Auch in Nürnberg ist die statuarische Giesskunst wieder im Aufblühen; hier ist das Haupt derselben der vortreffliche Meister Daniel Burgschmiet, dem freilich der klassische Ort, wo er wirkt, trotz dessen Altberühmtheit heute keine solche Begünstigung bieten kann, als München mit seinem grossen Kunstmäcen dem Stiglmayer gewährte und dessen Nachfolger fortgewährt. Von Burgschmiet ist der Guss der Rauch'schen Albrecht Dürer-Statue zu Nürnberg, von dessen oberer Hälfte der gewiegte Kunstkritiker Waagen erklärte, dass er in einer ihm bei einem Werke von solchem Umfang nie vorgekommenen Reinheit gelungen sei, so dass man auch noch im Erz überall den Eindruck der modellirenden Hand des Künstlers wahrnehme, wie denn die Arbeit, wodurch Burgschmiet dies Ergebniss erlangt hat, nicht allein von seltenem Geschick, sondern von einer ächten Pietät für die Grösse des dargestellten vaterländischen Künstlers zeuge. Nächst der Dürerstatue, welche ihren würdigen Stand in der Nähe der Sebalduskirche hat, trägt Burgschmiet's Namen auch Beethoven's Erzstatue (nach dem Modell von Ernst Hähnel), welche diesem Grossmeister der Töne von seiner Vaterstadt Bonn gesetzt und hier am 12. Aug. 1845 enthüllt ward.

Bronzetti, Karl Jos., geb. 1788 zu Rovère della Luna im Fürstenthume Trient, widmete sich schon 1805 dem österr. Kriegsdienst, trat dann in den bairischen über, lebte als Oberleutnant und Hauptmann lange zu Bamberg, war ein sehr eifriges Mitglied des Bamb. Kunstvereins und „einer der ersten Dilettanten, die sich mit lithographischen Versuchen befassten," ging mit den bair. Truppen 1832 nach Griechenland, kehrte 1835 zurück und lebte 1843 als Platzstabsofficier zu Landau. Er gab in Würzburg heraus: „Erinnerungen aus Griechenland, aus den J. 1832—35." Einige seiner Steinzeichnungen sind in Jäck's Pantheon der Literaten und Künstler Bambergs aufgeführt.

Bronzino, Angelo, geb. 1501 zu Florenz, gest. 1570, war Pontormo's Schüler, neigte sich aber zu den Kunstprincipien der Venetianer und arbeitete in seiner Weise der Reform mit entgegen, deren die durch die Michelangelisten verdorbene Kunst bedurfte. Er hatte eine zahlreiche Schule, aus der unter andern der tüchtige Porträtist Alessandro Allori (sein Enkel) hervorging. Bronzino malte zwar mehr Historien als Porträts; aber seine Hauptstärke beruht entschieden in letztern. Seine Compositionen sind oft schön, oft überschön bis zur Ueppigkeit; die Köpfe sind anmuthig und geistreich; die Zeichnung hat Correctheit, die Färbung geht nicht selten ins Bleifarbene und Schneeige über und das Fleischroth erscheint oft schminkhaft. Eine vorherrschende Farbe aber ist bei ihm das grelle Gelb, was ebenso häufig in seinen Historien aufsticht als der Mangel an Rundung. Berühmt ist seine schöne Frömmigkeit in Santa Maria Nuova zu Florenz, und der Limbus in der dasigen Akademie, der so viele Blössen im schönen Sinne zeigt, dass man ihm einen Vorhang als Generalfeigen-

blatt gegeben hat. Zwei Porträts von Bronzino's Hand besitzt Dresden; es sind auf Holz gemalte Brustbilder der Herzogin Eleonora, Gemahlin von Cosmo I., und des Herzogs Cosmo II. von Florenz. In der k. Sammlung zu Neapel sieht man das Bildniss der in der Lebensgeschichte Tasso's spielenden Eleonora Sanvitali vom J. 1561, wo dieselbe 4 Jahre alt war. Dies Bild von seltner Schönheit und Anmuth wird dem Br. zugesprochen. Das Bildniss der durch Petrarch verherrlichten Laura, in der Leuchtenbergschen Sammlung zu München, heisst ebenfalls Bronzino's Werk. Im 23. Kabinet der kön. Pinakothek zu München findet sich ein „belorbeerter Kopf" von ihm. Dann besass oder besitzt noch der Maler Oppenheim zu Frankfurt ein Gemälde Bronzino's, das durch eine alte Inschrift auf der Rückseite als das Bildniss der B i a n k a C a p e l l o bezeichnet ist. Es ist eine schöne, indess nichts weniger als leidenschaftlich aussehende Frau von etwa 30 Jahren, im enganliegenden, bis an den Hals geschlossenen venetianischen Costüm; man sieht die rechte mit Ringen gezierte Hand. Charakteristisch sind die feingeschnittnen Lippen und der halbgesenkte Blick. Das Bild ist wohlerhalten und hat nur wenige unbedeutende spätere Retouchen erhalten.

Bronziren heisst, der Oberfläche eines Gegenstandes von Holz, Gyps oder anderm Material ein bronzeartiges Ansehn geben. Der Begriff des Worts wird aber auch dahin ausgedehnt, dass man darunter versteht, irgend einem nichtmetallischen Gegenstande ein metallisches Ansehn zu ertheilen. Man gebraucht dazu höchst fein zertheilte oder pulverisirte Metalle. Der Gegenstand wird zunächst mit Leinölfirniss bestrichen, und wenn dieser fast getrocknet ist, mit dem aus Blattgold, Metallgold, Musivgold oder metallisch niedergeschlagnem Kupfer angefertigten Bronzepulver mittels eines Staubbeutels bestäubt und darauf mit einem leinenen Läppchen gerieben. Man kann auch den Leinölfirniss vorher mit dem Bronzepulver zusammenreiben und die Bronze wie eine Farbe auftragen. Zum Bronziren von Papier und Holz wird statt des Leinölfirniss wohl arabisches Gummi angewandt. Kupferbronze wird mit einer Auflösung von salpetersaurem Kupfer dargestellt, aus der man das Kupfer durch hineingelegte ganz reine Eisenplatten sich niederschlagen lässt, es dann auswäscht, trocknet und feinreibt. Zuletzt gibt man wohl einen oder einige Anstriche von Weingeistfirniss. — Um Gypsabgüssen einen sehr dauerhaften grünen, bronzeähnlichen Ueberzug zu geben, der den Gyps vornehmlich gut und weit besser als gewöhnlicher Leinölfirnisses den Witterungseinfluss schützt, geht man in folgender Art zu Werke. Man bereitet zunächst eine Seife aus Leinöl und ätzender Natronlauge, gibt, wenn die Verseifung eingetreten, eine concentrirte Kochsalzlösung hinzu und dampft nun die Seifenlösung soweit ein, bis sie auf der Oberfläche eine etwas körnige Beschaffenheit annimmt. Man seihet sie nun durch ein Stück Leinwand, verdünnt die durchgelaufne Seifenlösung mit kochendem Wasser und filtrirt noch einmal. Gleichzeitig löst man 4 Theile Kupfervitriol und 1 Theil Eisenvitriol in heissem Wasser und setzt diese Lösung langsam und unter beständigem Rühren zu der Seifenlösung, so lange der dabei entstehende Niederschlag noch zunimmt. Dieser Niederschlag ist eine Mischung von Kupfer- und Eisenseife, d. h. von ölsaurem Kupferoxyd und Eisenoxyd. Ersteres ist grün, Letzteres rothbraun, daher die Mischung beider ganz die bräunlich grüne Farbe der antiken Bronzen darbietet. Der Niederschlag der Metallseifen wird abfiltrirt, mit einer Portion der gemischten Kupfer- und Eisenlösung in einem kupfernen Kessel ausgekocht, dann nach einigem Stehen die Lösung wieder abgegossen, durch reines warmes Wasser ersetzt, dieses nach kurzem Kochen über dem Niederschlage wieder abgegeben, hierauf mit kaltem Wasser nachgewaschen, der Niederschlag in einem leinenen Säckchen ausgepresst und getrocknet. Das so erhaltne trockne ölsaure Kupfer- und Eisenoxyd wird nun also angewandt: man kocht 3 Pfund reines Leinöl mit 24 Loth pulverisirter Glätte, filtrirt durch Leinwand und lässt den Firniss an einem warmen Orte stehn, bis er sich geklärt hat. Von diesem Leinölfirniss werden 30 Loth mit 24 Loth der beschriebnen Metallseife und 10 Loth weissem Wachs in einer Porzellanschale bei mässiger Wärme zusammengeschmolzen, was am Besten und Sichersten in einem Wasserbade geschieht, und so im geschmolznen Zustande gehalten, bis alle etwa darin enthaltne Feuchtigkeit völlig verdunstet ist. Nun trägt man den Firniss heiss auf den bis zu etwa 97° erhitzten Gyps mit einem Pinsel auf. Wird dies geschickt ausgeführt und zumal die Temperatur richtig beachtet, so dringt die Masse in den Gyps ein und bildet zugleich einen ganz feinen Ueberzug, ohne irgend die feinern Conturen der Büste oder Statue zu verdecken. Nach einigen Tagen, wenn kein Geruch mehr am Bildwerke bemerklich ist, reibt man die ganze Oberfläche mit Baumwolle oder feinen Leinenläppchen ab und bronzirt sie an den hervorragenden Theilen mit etwas Musivgold. Kleinere Gegenstände kann man ganz in den geschmolznen Firniss eintauchen und dann so lange ans Feuer halten, bis er eingezogen ist. Gypsfiguren gibt man zuweilen dadurch ein weissmetalli-

sches Ansehn, dass man sie mit einem Amalgam von gleichen Theilen Quecksilber, Wismuth und Zinn einreibt, und ihnen dann einen Firnissüberzug gibt. — Unter „Bronziren von Kupfer" begreift man eine eigenthümliche Behandlung, durch die auf der Oberfläche desselben ein äusserst feiner Ueberzug von Oxydul entsteht, der dem Kupfer ein sehr angenehmes, gelblich oder röthlich braunes mattes Ansehn gibt. (Vergl. Ure's technisches Wörterbuch.)

Brosamer, Hans, ein Maler, Stecher und Formschneider, der gegen Mitte des 16. Jahrh. blühte. Von seinem Leben weiss man nur soviel, als aus den Inschriften einiger seiner Blätter hervorgeht, wonach er zwischen 1537—54 zu Fulda thätig war. In seinen Stichen und Schnitten (von seinen Malereien ist uns kein Stück bekannt geworden) bemerkt man noch ein entschiednes Festhalten an den Principien der altdeutschen Kunst, zu deren Wahrzeichen die magere Zeichnung gehört. Von Brosamers gestochnen Hauptblättern erwähnen wir nur den Christus am Kreuz mit St. Johann und der heil. Jungfrau, bezeichnet: *Johannes Brosamer Fuldae degens faciebat* 1542. Sonst kennen wir ihn namentlich aus der „*Biblia Veteris Testamenti artificiosis picturis effigiata. Biblische Historien, künstlich fürgemalet. Francof. apud Hermannum Gulfferícum.* 1553. *Novi Testamenti, Jesu Christi Historia effigiata. New Testament und Histori Christi, fürgebildet. Francof. ap. H. G.*" Dies Werk wird insgemein „Hans Brosamers Bibel" genannt; das alte Test. bringt 142 Bl., meist verkleinerte Kopien nach Holbeins berühmter Bibel; das neue Test. enthält 109 Bl., zum Theil nach Dürer; apart folgt dann die Offenbar. St. Johannis mit 27 Bl., Kopien nach Holbeins Apokalypse. (In kl. 8.)

Brou, in Burgund, mit einer von 1511—1531 erbauten, noch wohlerhaltnen Kathedrale. Dies grosse fränkische Bauwerk gibt ein besonders charakteristisches Beispiel für die späte Entartung des germanischen Styls in Frankreich. Theodor Kruse in seiner „kurzgefassten Kunstgeographie" nennt die Kirche zu Brou blind die schönste gothische in ganz Frankreich und spricht von vortrefflichen Marmorstatuen in ihrem Innern.

Broughton-Hall, in Derbyshire, ist der Landsitz des Herzogs von Buccleuch. Alle Decken des Hauses sind von Guido Reni gemalt; in der Gemäldesammlung sind gute Porträts von Vandyck, Cartons nach Raffael und schöne Tapeten mit dem Triumphzuge Cäsars nach Mantegna.

Brouwer, Adrian, wurde zu Harlem 1608 in tiefer Armuth geboren. Seine Mutter war eine Stickerin und arbeitete für die Landleute. Adrian malte ihr die Blumen- und Vögelmuster dazu. Franz Hals, der Geizhals bei aller Ausschweifung, der geniale Porträtist, entdeckte das junge Genie und missbrauchte es jahrelang. Ein Mitschüler und Freund, Adrian von Ostade, beredete unsern Brouwer zur Flucht nach Amsterdam. Dort gewann Br. den Schenkwirth Heinrich van Soomern zum Freunde, bei welchem es ihm ungemein gefiel. Er malte bei demselben seine besten Wirthshausprügeleien. Mit seinem Ruhme wuchsen Geldverdienst und die Neigung zur Lüderlichkeit, und wunderbar vermehrten sich auch zugleich seine Schulden und Gläubiger. Er entfloh ihnen nach Antwerpen, wurde dort als vermeinter Spion ins Gefängniss geworfen, jedoch durch Rubens daraus befreit. Als ihn dieser honette Meister auf bessere Wege bringen wollte, verliess er denselben und zog zum Bäcker Joseph van Craesbeeke, mit welchem er malte und doppelt lüderlich war, bis er aus Antwerpen polizeilich gemassregelt wurde. Er ging nach Paris, kam aber bald wieder nach Antwerpen, wo es ihm am besten gefiel, zurück, starb zwei Tage nachher im Hospitale und ward auf dem Pestkirchhofe begraben. Als Rubens das traurige Schicksal dieses lüderlichen Meisters erfuhr, vergoss er Thränen, liess ihn wieder ausgraben und ehrenvoll in der Karmeliterkirche beisetzen. In einem solchen wüsten Wirthshausgenie konnte das gemeine Volksleben jener Zeit mit seinen Trunkenbolden, landsknechtspielenden Landsknechten, feilen Dirnen, flotten Schlägereien und Tollheiten sich am treusten abspiegeln. Die Dresdner Gallerie besitzt einige dieser Spiegelbilder, darunter die berühmten Spieler. Dies Meisterstück niedriger Komik zeigt ein umgestürztes Waschfass als Spieltisch; die spielenden Bauern haben sich entzweit; die eine Bestie ist emporgesprungen, hat den Gegenspieler mit der Linken am Schopfe gefasst und ist im Begriff, ihm einen Biertopf auf dem Kopfe zu zerschlagen; der Dritte im Bunde zieht das Messer zum Drauf- und Dreinstechen. In gleichem Geiste sind die übrigen Bilder. Wüste, scheussliche Gesichter! Bestien, die sich beissen und kratzen, Thiermenschen, Katzen und Ratten! Ungebändigte, viehische Leidenschaften, genial und in klaren hellen Farben dargestellt! Im Schmelz der Touche ist Adrian Brouwer der grösste Maler, wie er der wüsteste ist. Die Münchner Pinakothek besitzt ebenfalls mehre Stücke von ihm, darunter „ein Dorfbarbier, einen Schnitt in dem Fuss eines Bauers unternehmend, während sein Weib das Pflaster

zubereitet," die „raufenden Kartenspieler in der Schenke" (einer hält den Degenziehenden Gegner bei den Haaren und schlägt mit dem Kruge auf ihn los), „spanische Soldaten in einer Schenke mit Würfeln spielend" etc. Die Schönbornsche Gall. zu Pommersfelden unweit Bamberg hat seinen „Bauer, der sich eine Fusswunde verbinden lässt," eine Composition von drei Figuren, welche den vollen Reiz der zarten Harmonie, der feinen Touche hat, derenwegen dieser Meister so beliebt ist.

Brüant, Liberal, blühte um Mitte des 17. Jahrh. als Architekt zu Paris. Er theilte mit andern damaligen Baumeistern den Bau und die Leitung mehrer Werke, z. B. mit Le Veau die Ausführung des unter dem Namen *de la Salpêtrière* bekannten Hospitiums; mit Pierre le Muet die Leitung des Baues der Augustinerkirche auf dem Siegesplatze. Aber das grösste und ohne Vergleich schönste Denkmal Liberal Brüants war das kön. Hôtel der Invaliden, wozu er allein die Pläne entwarf und die Ausführung leitete, mit Ausnahme des seiner Kirche beigefügten Domes, dessen Baumeister Jules Hardouin Mansard war. In diesem grossen Gesammtganzen von Gebäuden wird man stets den aus zwei übereinander befindlichen Etagen grosser Säulenhallen bestehenden prächtigen Hof dieser Anstalt unterscheiden, ein Werk, das durch die Reinheit seiner Architektur, die Grösse seiner Verhältnisse und den Charakter seiner Construction selbst, mit glücklichem Erfolge die grossen Cortile Italiens darstellt und diesen vielleicht nur durch die Gewölblosigkeit nachsteht, indem es allerdings augenbeleidigend ist, in so herrlichen Gallerien von so schöner Ausführung nur hölzerne Decken wahrzunehmen.

Bruchsal am Salzbach, im Grossherzogthum Baden, hiess im Mittelalter Bruxole, dann Brouchse, war Residenz der Fürstbischöfe von Speier, besitzt eine gutgebaute St. Peterskirche und ein schönes Schloss italienischen Styls.

Brücke, Wilhelm, ein fruchtbarer Maler von Berlin, war in den dreissiger Jahren dieses Jahrh. in Italien, wo er eine Menge Veduten aufnahm, um dieselben in Oel auszuführen. Wir erwähnen von ihm nur: das Kloster Araceli mit einem Theile des Capitols (im Besitz des Bildhauers Rauch zu Berlin); zwei Ansichten des röm. Forum, auf das Capitol gesehen; Ansicht der Kaiserpaläste; ein römischer Carettiere, im Hintergrunde die Porta S. Giovanni und das Albanergebirg; ein römischer Giuncataro [Verkäufer von dicker Schafmilch], im Hintergrunde ein Theil von Rom, von der Villa Malta aus gesehen. (Letztre fünf Stücke im Besitz der Gräfin zu Dohna.) Eine Landschaft von ihm, wozu er das Motiv aus der Umgebung Amalfi's in der Provinz Salerno genommen, besitzt der Kaufmann Fallou zu Berlin. 1839 sah man eine „Aussicht auf die Domkirche in Berlin" von ihm ausgestellt. Von seiner Ansicht des „Forum in Rom" bleibt zu bemerken, dass sie eine reichliche ist und sich theils an Catel, theils an Eichhorn und Biermann anschliesst.

Brücken. Sie theilen sich ein in feste und bewegliche. Die Kunst sieht von letztern ab und hat es nur mit den festen zu thun, die aus Holz, Stein oder Eisen hergestellt werden und meist auf Pfeilern ruhen. Nach ihrer Construction werden die hölzernen Brücken eingetheilt in Pfeilerbrücken, wo die Balken auf steinernen Pfeilern ruhen; Pfahl- oder Jochbrücken, wo die Balken auf Jochen liegen, gesprengte und gehängte Brücken; Bogenbrücken, die von wirklich hölzernen Bogen (was aber selten vorkommt) getragen werden; Hängebogenbrükken, wo die Bogen aus krummgehauenen oder verzahnten Hölzern bestehen; Balkenbogenbrücken, an welchen die Balken eine gewaltsame Spannung erhalten haben; Bohlenbogenbrücken, welche aus Bohlen bestehn, die den Radkränzen ähnlich sind. Das erste, einfachste und älteste System beim Holzbrückenbau ist jenes, wo die Endsbäume oder Stämme, welche die ganze Brückenbahn halten sollen, über kleine Oeffnungsweiten ohne weitere Vorrichtung gelegt werden, und so nicht nur sich selbst, sondern auch alle zufälligen Belastungen tragen. Das zweite System ist das Hängesystem. Bei allen Hängewerken muss sich der gesammte schiefe Schub (der sich in einen horizontalen, der die Röste zu zerreissen strebt, und in einen senkrechten, der die Röste zu zerbrechen droht, zerlegen lässt) auf irgend zwei feste Punkte unmittelbar fortpflanzen oder reduciren lassen. Diese zwei festen Punkte können nur die Widerlagen sein. Geht der schiefe Druck auf innere Punkte zwischen den Widerlagen aus, die nicht unterstützt sind, so nützt das Hängewerk gar nichts. Bringt man ein Hängewerk an, so geschieht es, weil man weiss, dass ein langer Balken weder sich selbst, viel weniger also auch eine andre zufällige Belastung tragen kann. Man lässt daher den schiefen Druck auf die Widerlagen ausgehen, wo stets feste unverrückbare Unterstützungspunkte vorhanden sind. Es tragen nämlich je zwei schiefe Streben eine oder zwei Hängsäulen, je nachdem kein oder ein Spannriegel vorhanden ist. Diese Hängsäulen werden aber mittels der rückwir-

kenden Festigkeit der Streben und des Spannriegels getragen, und können so, wenn die Tragbalken mit den Hängsäulen verbunden werden, zur Unterstützung der erstern dienen, indem die absolute Festigkeit der Hängsäulen jede zufällige Belastung der Brückenbahn sammt der eignen Schwere der ganzen Brückenconstruktion übernimmt. Das dritte Stützsystem ist das Sprengwerk und das vereinigte Häng- und Sprengwerk. Sprengwerke werden für grössere Spannweiten als die Hängewerke angewendet. Das vereinigte Spreng- und Hängwerk wird aber in der Regel für die grössten Spannweiten, bis zu 50°, ja bis zu 61° angewendet, wie z. B. bei der Grossi'schen Brücke über den Waagfluss bei Szuczan im Thurotzer Komitat in Ungarn und bei der Brücke über die Limmat bei Wittingen in der Schweiz geschehen ist. Das vierte Stützsystem beim Holzbrückenbau ist das nach der sogen. Stützlinie (umgekehrten Kettenlinie) construirte Bogensystem, wie solches Franz Xav. Joh. Maschek zu Prag in seiner neuen Theorie des Holzbrückenbaues nach Modellen vollständig entwickelt und begründet. Hiernächst kommen noch manche Systeme amerikanischen Ursprungs hinzu, z. B. die zwei neuesten von Longi und Town. Das Townsche System ist ein vollständiges Gatterwerksystem; das Gatterwerk besteht aus starken Pfosten oder auch aus Balken. Es leuchtet ein, dass ein Gatterwerk aus Balken eine bedeutende Tragfähigkeit hat und dass es den Vortheil gewährt, ein Continuum, einen gleichförmig zusammenhängenden Körper zu bilden, wo das Aneinanderfügen und Befestigen zweier getrennter Balkenstücke gar nicht vorkommt. Allein die bedeutende Holzconsumtion, die solche Gatterwände um so mehr verbrauchen, weil wegen Verschneidung bis zur Hälfte ihrer Dicke die Holzstämme doppelt stärker genommen werden müssen, liess auch besorgen, dass man in Europa dieses System als zu kostspielig und unpraktikabel ansehen würde, welcher Umstand in Amerika, wo Ueberfluss an Holz ist, weniger zu bedeuten hat. (Town hatte erst sein Gatterwerk aus starken Pfosten zusammengesetzt und diese blos mit hölzernen Bolzen zusammengefügt, so dass hier die ganze Festigkeit blos auf diesen Bolzen beruhte, was unvollkommen war und Senkungen veranlasste, daher er auf Verbesserung seines Brückensystems sinnen musste und nun jenes vollständige Gatterwerksystem erfand, welches Maschek im 2. Theile seines Werks über den Holzbrückenbau gehörig erklärt und berechnet.) Die meisten der in neuerer Zeit erbauten grösseren Brücken haben steinerne Pfeiler und hölzernen Oberbau. Die Eisenbahnen gaben in Deutschland vielfache Gelegenheit zu grössern Brückenbauten in ebengedachter Art. Auch bei den eisernen Brücken sind die Pfeiler meist von Stein, nur selten von eisernen Kästen zusammengesetzt. Die eisernen, d. h. nach der Form der steinernen aus grossen Eisenstücken zusammengesetzten Brücken gestatten eine ausserordentliche Spannung, sind aber unter manchen Verhältnissen zu kostspielig, als dass sie allgemeine Anwendung hätten finden können. London und Paris weisen die bedeutendsten eisernen Brücken auf, dort über die Themse, hier über die Seine. Besondern Beifall haben die Kettenbrücken gefunden, doch ist ihr Ansehn in Deutschland seit der Nienburger Katastrophe etwas gesunken. Die steinernen Brücken bestehen (mit Ausnahme der Brücke von Loyang in China) durchgehend aus Bogen, nach deren Form sie sich unterscheiden. Am Gewöhnlichsten findet man die Steinbrücken mit vollen Bogen. Die Araber bauten Brücken mit Hufeisenbogen und unsre alten Deutschen sowie die Stammverwandten auch Brücken mit ausgebildeten Spitzbogen. Georg Wagner in seiner Aesthetik der Baukunst sagt in Betreff der schönen Form der Steinbrücken, es sei dabei besonders darauf zu sehen, dass die Wölbung einen Zirkelabschnitt, oder doch eine angenehm und stetig gekrümmte Kurve gebe. So weit Wasser und Eis die Pfeiler erreichen können, bleiben sie glatt oder werden nur mit einem Fugenschnitt versehn, wogegen über den Wölbungsbogen ein Einfassungsglied und an der Stelle des Mauerbandes ein Gurtsims hinlaufen kann, sowie auch mitunter die Zwickel über den Bogen mit passenden Verzierungen gefüllt werden. Die Brustlehnen geben zu mancherlei Schmuck Veranlassung, indem sie aus Stein und Metall gefertigt werden. — Die gusseisernen Brücken sind besonders für zierliche Formen und Verzierungen geeignet. Den Tragpfeilern der Kettenbrücken hat man zuweilen, weil sie allerdings die ganze Last der Brücke zu tragen haben, ein sehr massiges Ansehn gegeben, was bei der Ansicht des ganzen Werks mit dem leichten Gestänge der Kettenbrücke in auffallendem Gegensatz steht, daher man diesen Pfeilern, soweit es die Festigkeit erlaubt, eine leichtere Behandlung geben müsste.

Brückenberg, ein Ort in der Gegend von Breslau, besitzt eine alte Holzkirche, welche Friedrich Wilhelm IV. aus Norwegen holen und hieher versetzen liess. Aufgerichtet ward sie an dieser Stelle durch Architekt Hamann. Diese Kirche, ein Denkmal der ausgebildeten norwegischen Holzbaukunst, ward am 28. Juli 1844 im

Beisein des Königs feierlich für ihren neuen Ort eingeweiht. (Näheres besagt eine Correspondenz aus Schlesien, die sich im Cotta'schen Morgenblatt von 1844 findet.)

Brueghel, Pieter, geb. 1528 in dem unweit Breda gelegnen Dorfe Brueghel, lernte bei Pieter Koeck van Aelst und reiste, nach einem Aufenthalte bei Hieronymus Kock, in Frankreich und Italien, auf welcher Reise er sehr viele Studien machte (um 1550). Nach seiner Rückkehr wohnte er erst in Antwerpen, später zu Brüssel. Er warf sich zumeist aufs Genre und setzte hierin die Bestrebungen älterer Holländer fort. Nachdem er sich 1551 in Antwerpen niedergelassen, ging er als Bauer verkleidet mit einem Kumpan auf die umliegenden Dörfer, um desto leichter die Eigenthümlichkeiten des Landvolks und dessen Treibens beobachten zu können. Wie schon diese Nachricht auf einen Hang zum Gemeinen schliessen lässt, so geht letztrer auch aus den Gemälden Brueghels, welche des ungefügen Bauernvolks viel enthalten, hervor. Weder in der Composition des Ganzen ist Verstand, noch Geist in den einzelnen Gestalten wahrzunehmen. Doch sind die kräftigen gemeinen Personen und ihre mannichfaltigen Bewegungen energisch und lebendig aufgefasst. Ziemlich hartes und buntes Colorit trägt bei, dass jenes Unzusammenhängende und Unruhige der Composition in der Gesammtwirkung wiederkehrt. Dresden besitzt eine „Schlägerei dreier über das Kartenspiel entzweiter Bauern," das Berliner Museum eine „Prügelei zwischen Pilgern und Krüppeln in der Nähe eines Dorfkirchhofs" und einen „Bauerntanz mit Dudelsackbegleitung." Viele Gemälde Peter Brueghels, den man zur Unterscheidung von seinem gleichnamigen Sohne den Alten oder den Bauernbreughel nennt, finden sich in den Zimmern des kön. Schlosses zu Würzburg, jedoch so hoch aufgehängt, dass der Kunstfreund wie der Fuchs vor zu hoch hängender Traube vorbeigehen muss. Minder zahlreich als die Genrestücke sind die biblischen Bilder dieses Künstlers, welche natürlich auch sehr stark zum Genre hinneigen. Als historische Gemälde kennt man von ihm: die Bergpredigt Christi (in Dresden), den Thurmbau zu Babel — an Figuren und andern Dingen unbeschreiblich reich, unten auf einem Bausteine bezeichnet: *Bruegel fe. MCCCCCLXIII.* (in der kais. Gall. zu Wien), Schlacht der Israeliten gegen die Philister — bezeichnet: *Saul XXXI. cap. Bruegel MCCCCCLXIII.* (ebendas.), die Kreuzausführung Christi mit unzähligen Figuren — bezeichnet: *Bruegel MDLXIII.* (ebendaselbst), die Versuchung des Herrn, die Predigt des Johannes (zu Schleissheim), die angeklagte Ehebrecherin, die Bekehrung Sauls, und den Kindermord in einer Winterlandschaft (im Landauerbrüderhause zu Nürnberg). Letztres Bild ist sehr lebendig in den Motiven und klar in der Farbe. In der Predigt des Johannes und in der Ehebrecherin zeigt sich Peter Br. als ein Fortsetzer der derb fantastischen Richtung des Lukas van Leyden. Die vielen landschaftlichen Studien, die er sich auf seinen Reisen in Frankreich, in den Alpen und in Italien gesammelt hatte, benutzte er für seine Historien (Versuchung Christi, Bergpredigt, Kindermord) und auch zu Hintergründen seiner Genrestücke. So entstanden die vier Jahreszeiten, die er 1560 malte. Man glaubt allgemein, dass P. Br. Blätter grotesken Inhalts, welche mit den Initialen seines Namens bezeichnet sind, gestochen habe, vielleicht damals, als er bei Hieronymus Kock sich aufhielt. P. Brueghels Monogramm (Brulliot P. II. p. 296. Nr. 2206.) steht auf zwei kleinen, wie man annimmt, von ihm selbst gestochnen Landschaften. Nach ihm haben Hondius, Vostermann, Hollar, Hieron. Wierix und Philipp Galle gestochen. — Seine Söhne, Pieter und Jan Brueghel, fuhren nach Vaters Tode in dieser Weise zu malen fort. Zum Theil behandelten sie dieselben Gegenstände wieder. Jan Brueghel (geb. 1569, gest. 1625), Schüler des Pieter Goeckindt, wurde ein Hauptlandschafter der folg. Periode und heisst wegen seines ungemein zarten Pinsels (wohl weniger vom Sammetwamms, den er im Winter trug) der Sammetbreughel. Jan's Landschaften sind mit geistreich tockirten Figuren belebt, reich in der Zusammenstellung und fleissig ausgeführt. Er malte auch Häfen und Marktplätze, sowie Historien, Bilder von ebenso sorgfältiger als schöner Behandlung. Ausserdem zeichnete er sich in Blumen und Früchten aus, daher er auch Blumenbreughel heisst. In letztrer Beziehung ist besonders seine „Flora" in der Dresdner Gall. interessant; die Göttin sitzt, mit Blumen bekränzt, zum Theil mit rothem Gewand bedeckt, in lieblicher Landschaft vor einer schönen Baumgruppe; ein kleiner Genius reicht ihr einen grossen Blumenstrauss; das Erdreich ist mit allerlei sehr zart ausgeführten Blumen reich bedacht. (Auf Holz, 2 F. 4½ Z. breit, 1 F. 9¾ Z. hoch.) Zu manchem Gemälde lieferten ihm van Baalen, Rottenhammer und Rubens die Staffage, die ihn wiederum zur Verzierung ihrer Gemälde brauchten; Figuren liess sich von ihm van Steenwyk in die Architekturstücke und Momper in die Landschaften malen. Dresden besitzt dreissig Stücke von Sammetbreughel, darunter die Erschaffung der Thiere, wo der Schöpfer, umgeben von allerlei Thieren mitten in

einer lieblichen Landschaft steht (die Figuren von Franz Franck), und das Paradies oder die Erschaffung des Weibes (ebenfalls mit Frank'schen Figuren); beide Bilder, auf Holz, 2 F. 10½ Z. breit, 1 F. 11 Z. hoch. In ein andres Paradies Jan Brueghels malte Rubens die Figuren. Das Museum in Berlin hat acht Stücke, die Münchner Pinakothek eine heil. Familie in einer Landschaft (umher ein Blumen- und Fruchtgehänge), Flora in einem Garten (Pendant des Stückes in Dresden) und ein paar Landschaften von ihm. Die Schönbornsche Gall. zu Pommersfelden unweit Bamberg hat eins seiner ausgezeichnetsten Bilder, eine Landschaft, wo unter der Staffage ein gestürztes Pferd sich befindet; auch verdienen dort ein Paradies und ein Fest der Flora, worin die menschlichen Figuren von andrer Hand, besondres Lob. In der ambrosian. Bibl. zu Mailand waren vor der französ. Kunsträuberei seine vier Elemente zu sehn; jetzt findet man nur noch das Wasser und Feuer dort. Nach ihm haben Wenzel Hollar, die Sadeler u. A. gestochen; er selbst hat nur vier Landschaften radirt (bezeichnet *J. Sadeler exc.*). Jan's Schüler sind Peter Gyzens und Jakob Fouquiers. Ein Sohn des Sammetbreughel, ebenfalls Jan geheissen, malte zwar in der Art des Vaters, aber mit minderem Glück. — Peter Brueghel „der Junge," zweiter Sohn Peters des Alten, war Schüler des Gillis van Coninxloo und heisst der Höllenbreughel, welchen Namen er sich von dem öfter gemalten Bild der Hölle (bekannt durch Henne's Stich) oder überhaupt von seinen spukhaft-fantastischen Darstellungen erwarb. Teufelserscheinungen, Feuersbrünste und dergleichen waren seine Lust; in den Satanisken entfaltet er die grausenhafteste Fantasie, und in diesen Scheusalsfiguren spielt ganz der Geist und Witz eines wahnsinnig gewordenen Pinsels. Uebrigens malte er auch frömmere Stücke wie Prügeleien zwischen Bauern und Landsknechten; ja das Berliner Museum besitzt ein ganz frommes Stück von ihm: den Zug nach dem Kalvarienberg, mit der Stadt Jerusalem in der weiten Landschaft. (Bezeichnet: *P. Brueghel* 1606. Auf Holz, 3 F. 10 Z. hoch, 5 F. 5 Z. breit.) Dagegen hat die Münchner Pinakothek zwei Grauenstücke: „Sodom und Troja im Moment ihres Untergangs." Als wahren Höllenbreughel lehrt ihn Dresden kennen, wo man eine seiner Höllendarstellungen sieht; mitten im Bilde steht Proserpina, umgeben von einer Menge grässlich gestalteter Teufel, die sich zum Theil mit der Qual verdammter Seelen beschäftigen; in der Ferne sind hohe Felsengebirge, durch die ein breiter Strom zieht; Burgen und andre auf den Felsen befindliche Gebäude stehen im Brand; Gespenster fliegen in der Luft umher. (Auf K. 1 F. 3 Z. breit, 10¾ Z. hoch). Ein andres Stück, das Dresden von ihm hat, stellt die Versuchung des heil. Anton dar; der Heil. kniet betend vor seiner Klause; vor ihm steht der Versucher in Figura einer jungen Versucherin; umher grässliche Gespenster; in der Ferne Felsen und brennende Gebäude. (Auf K. 1 F. 2¾ Z. breit, 11 Z. hoch.) Im Landauerbrüderhause zu Nürnberg ist eine Predigt des Johannes in der Wüste, ein reiches und hübsches Bild, das dort Peter Br. dem Alten zugeschrieben, aber von Dr. Waagen wegen des schwerbraunen Fleischtones und der Art der Blätterung dem Sohne beigemessen wird. P. Brueghel d. J. starb (56 J. alt) 1625. — Ambrosius Brueghel blühte als Blumenmaler zu Antwerpen im 17. Jahrhundert. Ueber sein Leben und sein Verhältniss zu den übrigen Brueghels weiss man nichts Genaues; die Wiener Gall. soll von ihm zwei Stücke besitzen. — Abraham Br. (der „Rhyngraf" oder der Neapolitaner) wird von Einigen als Sohn des Ambros ausgegeben; er war aus Antwerpen gebürtig, ging nach Rom, dann nach Neapel und starb hier 1690. Welch trefflicher Blumen-, Frucht- und Vögelmaler er war, erkennt man aus der Nachricht, dass Luca Giordano ihn oft in diesen Beziehungen für seine Gemälde benutzte. In der Neapler Gall. sollen (laut von der Hagen's Briefen, III.) zwei seltsamliche Darstellungen von Abrahams Hand herrühren; man sieht auf dem einen Bilde einen Mönch, dem die Hoden abgeschnitten werden, dazu eine holländische Inschrift, welche den ironischen Spruch enthält: „Ist die Welt so ungetreu, nun so geh' ich in die Reu'!" — Abrahams Bruder Johann Baptist besuchte ebenfalls Rom, wo er den Beinamen „Meleager" empfing. Obschon als Blumen- und Fruchtmaler den Bruder nicht erreichend, war er doch einer der Geachtetsten im Clubb der „Schilderbent." Er starb nach 1700 in Rom. — Abrahams Sohn Kaspar muss sehr gediegen im Blumen- und Fruchtmalen gewesen sein, wenn nicht sein Titel als „Blumenbreughel" trügt, welche Bezeichnung freilich allen blumenmalenden Brueghels gegeben werden konnte. — Noch ist ein Marinenmaler Franz Hieronymus Br. zu erwähnen, der im Dorfe Brueghel um 1665 geboren ward, aber nicht in Verwandtschaftsbeziehung zu den berühmten Breughels zu stehen scheint. Man kennt ihn weniger als Maler denn als Stecher etlicher Seestücke.

Brüel, ein Ort im Mecklenburgischen, besitzt eine alte Kirche, welche im frühgermanischen Style (Uebergang vom Rundbogen zum Spitzbogen) erbaut ist.

Bruges, Johann von, war Maler des Königs Karl V. von Frankreich und namentlich als Miniaturist thätig. Ihm wird ein in Wasserfarben ausgeführtes Bildniss des 1364 verst. Königs Johann des Guten in der kön. Kupferstichsamml. zu Paris zuertheilt. (*Notice d. estampes expos. à la biblioth. du Roi. à Paris* 1819. *p.* 82. *nr.* 161.) Ein völlig authentisches Werk des Joh. de Bruges ist in einem Pergamentcodex von Guyart des Moulins bible historiée das Miniaturgemälde, welches den auf dem Throne sitzenden Karl V., König von Frankreich, darstellt, dem der vor ihm knieende Maler ein Buch überreicht. Man liest die Unterschrift: *Anno domini millesimo trecentesimo septuagesimo primo istud opus pictum fuit ad preceptum ac honorem illustris principis Karoli regis Franciae etatis sue trecesimo quinto et regni sui octavo. et Johannes de Brugis pictor regis predicti fecit hanc picturam propria sua manu.* (Vergl. de Montfaucon: *Les Monumens de la Monarchie Française. T. III. à Paris* 1731. *Fol. p.* 65. *Pl. XII.*, und Seroux d'Agincourt: *Hist. de l'art. T. V. Paris* 1823. *p.* 78 *sq. Pl. LXVIII. nr.* 7.)

Brügge, stark befestigte Stadt in der belgischen Provinz Westflandern, war in ihrer mittelalterlichen Blütenzeit die Nebenbuhlerin Venedigs im Handel zur See und hat auch jetzt noch einen guten Theil, zwar nicht ihrer frühern politischen Bedeutung, doch ihrer alten physiognomischen Reputation erhalten. So zeigt noch der grosse Marktplatz die geräumigen mittelalterlichen Hallen, die dem Handel zu verschiednen Niederlagen dienen. Ferner machen sich als alte Denkmale niederländischgermanischen Styls bemerklich: die Kathedrale Unsrer Lieben Frauen mit einem sehr hohen Thurm, der den Seefahrern zum Signal dient, die St. Salvatorkirche, das schöne Stadthaus (bereits 1376 gegründet), das Johannishospital und das Hospital St. Julien. Die prächtige Notre Dame enthält gute Gemälde von Peter und Franz Pourbus, von van Ost und Crayer, die herrlichen Grabmale der Maria von Burgund und Karls des Kühnen, und die schöne alabasterne Statue der Marie mit dem Christkind von Michelangelo. Die St. Salvatorkirche besitzt unter vielen alten Gemälden auch den Martertod des von vier Pferden gevierthellten St. Hippolyt, von dem deutschen Hans Memling, dem Schüler Rogers van Brügge, und das Abendmahl von Peter Pourbus. Die St. Jakobskirche, reich an Bildern des 15. Jahrh., besitzt eine herrliche Kreuzabnahme von Hugo van der Goes. Das Johannishospital hat in der Kapelle den berühmten Reliquienbehälter der heil. Ursula, welchen Adrian Reims im J. 1480 bei Hans Memling bestellte, der ihn 1486 vollendete. Die Oelmalereien des Reliquienkastens, eine Reihenfolge von Scenen aus der Geschichte der heil. Ursula, sind von feinster, miniaturartiger Vollendung. Zwei andre Hauptwerke Hans Memlings finden sich im Kapitelsaale desselben Hospitals; sie sind die einzigen mit seinem Namen versehenen unter seinen sämmtlichen bekannten Werken und tragen das Datum 1479. Das eine enthält die Anbetung der Könige mit der Geburt Christi und der Darstellung im Tempel auf den Flügeln, und lässt noch den Schüler Rogers v. Br. erkennen; das andre, die Vermählung St. Katharinens, mit Scenen aus den Geschichten des Täufers und des Evangelisten Johannes auf den Flügeln, entfaltet dagegen bereits den ganzen Reichthum und die ganze Freiheit seines eigenthümlichen Talents. Auf der Aussenseite der Flügeltafeln des grossen Bildes der mystischen Verklärung der heiligen Katharina knieen bei St. Jakob und St. Anton die zwei Stifter Jakob Oster und Anton Snyers; gegenüber, bei St. Agnes und St. Clara, die Stifterinnen Agnes Casenbrod und Clara Oster, zwei Hospitalschwestern. Diese haben also das herrliche Werk in das Hospital gestiftet, nicht Joh. Floriens, wie des Monogramms wegen vermuthet worden; letztres bleibt noch unaufgelöst. Das an demselben Orte befindliche Bild aus der Schule Memlings *A R* 1480 bezeichnet, im Mittelbild den vom Kreuze abgenommenen Christus, im rechten Flügelbild die heil. Barbara und im linken den knieenden Donator bei dem heil. Adrian darstellend, ist eine Stiftung des Adrian Reims, damaligen Vorstehers des Johanneshospitals, auf den sich auch obige Buchstaben beziehn. Die Aussenseiten der Flügelbilder zeigen links die Kaiserin St. Helena, deren Gesicht mit etwas Bart Aehnlichkeit mit dem Antlitz Christi hat; rechts hält Maria Egyptiaca drei Brode in ihrem violetten Gewande. Das Doppelbild (Diptychon) Hans Memlings, welches ehedem im Hospital St. Julien war, befindet sich jetzt ebenfalls im Johanneshospital. Maria, halbe Figur, sitzt auf einem Kissen von Goldbrokat und reicht dem Christkind auf ihrem Schooss (oder vor ihr auf dem Kissen) einen Apfel; das Zimmer hat zwei Glasfenster mit dem Wappen des Junkers van Newenhoven und dem Motto: *Il y a cause*; unter demselben befindet sich ein Hohlspiegel, worin sich die Madonna und der Junker abspiegeln, welcher letztre auf der andern Tafel porträtirt ist und vor einem Pulte betet, auf dem ein Buch liegt; durch ein Fenster sieht man einen annoch vor Brügge stehenden Festungsthurm und eine Brücke, an welcher eine

Schildwache steht; in der Glasscheibe des Fensters ist ein St. Martin abgebildet. Das Bild hat folgende Inschrift: *Hoc opus fieri fecit Martinus de Newenhoven anno dni* 1487, und unter dem Bildniss steht: *an. vero etatis sue* 23. Die Karnation ist schön, fast blühend gefärbt, und zart in den Uebergängen und der Modulation. Die Architektur ist grau, der Vorgrund der zierlichen Landschaft grün, die Ferne entschieden blau gehalten. — Auf der Bibliothek des Rathhauses findet man schöne Miniaturen aus dem 14. Jahrh. und in der Akademie schätzbare Gemälde der altflandrischen Schule. So von Jan van Eyck die das Datum 1436 tragende Jungfrau auf dem Throne mit dem Kind auf dem Schoosse; links steht der heil. Donatus, rechts der heil. Georg. Ferner das Bildniss der Frau des Jan v. Eyck, das derselbe 1439 gemalt hat. Von Hans Memling ein Altarblatt mit zwei Flügeln, die Taufe Christi darstellend. Das Gemälde von 1484, das den heil. Christoph zwischen andern Heiligen vorstellt, ist zwar der Art und Weise des Memling verwandt und ein ausgezeichnetes Werk, scheint aber von einem seiner Schüler herzurühren, da die Färbung nicht jene Klarheit, die Zeichnung nicht jene fliessenden Linien hat, welche dem Meister in so hohem Grade eigen sind. Auch die tiefblaue Färbung des Himmels und die entschieden braunen (statt grauen) Felsen stimmen nicht mit des Meisters übrigen Werken. Von Anton Claessens besitzt die Brügger Akademie zwei grosse Gemälde aus dem J. 1498, welche das Urtheil des Kambyses vorstellen und schon in dem Gegenstande (ein ungerechter Richter, dem die Haut abgezogen wird) charakteristisch für die abweichende Richtung der Zeit ist. Auch von Peter Pourbus u. A. sind hier Gemälde vorhanden. — Die Imbert'sche Bildersammlung besitzt ebenfalls werthvolle Stücke, darunter ein sehr altes Temperabild, welches in das Zeitalter des Hubert van Eyck fällt (eine Jungfrau mit dem Jesulein, das von der heil. Barbara einen Apfel empfängt, wobei der heil. Anton, der Täufer Johannes und St. Katharina sind), sowie ein Madonnenbildchen aus dem 15. Jahrh. von Lancelot Blondeel. — In der Samml. des Hrn. Steinmetz sieht man ein kleines sehr anmuthiges, dem Meister Roger van Brügge sehr nahe stehendes Madonnenbild; es ist eine Halbfigur der Maria mit dem Christkind in einer Landschaft. — Brügge, das *Brugae* der Alten, im 13. Jahrh. Hauptstapelort des nordischen Handels geworden und im 14. Jahrh. (wo alle Handelsvölker ihre Consulate hier hatten) auf seiner glänzendsten Höhe stehend, von welcher letztern Periode noch viele Denkmale der Bau- und Bildhauerkunst zeugen, war im 15. Jahrh. einer der bedeutendsten Entwicklungssitze der Malerei und zugleich der Blütensitz der kunstvollen Tapetenweberei. Wer einen Begriff von den Brügger Kunsttapeten erhalten will, wird durch eine Mittheilung in der 1. Lief. der „Kunstdenkmäler in Deutschland" (Schweinfurt 1844) belehrt, wo eine zu Brügge gefertigte, aus Kameelhaar und Seide gewebte Tapete, wozu unstreitig Hans Memling den Karton gezeichnet hatte, abbildlich wiedergegeben wird. Dieselbe ist 22 Fuss breit und 14 Fuss hoch, und datirt etwa vom J. 1480. Die technische Ausführung entspricht vollkommen der trefflichen Composition des Künstlers, in welcher die Anbetung der Könige aufs Reichlichste und Lebendigste romantisirt erscheint. Der ganze Teppich ist mit einer ziemlich breiten Bordüre von Blumen in verschiednen Windungen und Fachwerken zierlich umgeben. Der Zahn der Zeit hat an dieser, wie auch an andern Brügger Webereien aus jener Zeit wahrgenommen wird, wenig Einfluss geübt; sie ist nirgends von Motten zerstört und selbst die Farben haben sich gut erhalten, denn wenn auch diese etwas gebleicht erscheinen, so ist das Bleicherwerden doch so gleichmässig vor sich gegangen, dass die Einheit des Kolorites nicht im Geringsten gestört wurde. — In Brügge waren vornehmlich die Gebr. van Eyck (die Begründer der Oelmalerei), Roger von Br. und Hans Memling thätig, der vielen Späteren nicht zu gedenken, die theils dankbar noch vom Ruhme der Genannten zehrten, theils die edle heimische selbständige Kunstweise derselben verliessen, um irgend einer italischen Schule zu fröhnen.

Brügge, Roger van, wahrscheinlich mit Meister Rogel aus Flandern identisch, ist einer der bedeutsamsten Maler des 15. Jahrh. und wird der zweite Schüler van Eyck's genannt, der das Geheimniss der Oelmalerei vom Meister offenbart erhielt. Roger war ein origінaler Kopf und wich daher mehr als die andern Schüler des Eyck von dem Lehrer ab. Seine Umrisse sind schärfer, ja etwas schneidend. In den Formen herrscht eine gewisse Magerkeit und Eckigkeit, die von seinem Studium der Natur hergeleitet wird. Hinsichtlich des Charakteristischen stehen Lehrer und Schüler auf gleicher Stufe. Roger malte viel in Wasserfarben, nicht ohne Rückwirkung auf die gedachte Eigenthümlichkeit seiner Umrisse. Seine Färbung ist schön, jedoch nicht so tief und bräunlich, und dadurch nicht so tief und kräftig, als die des Jan van Eyck. Auch hat sie klarere Schatten und vielleicht einen wahreren Ton. Im Schmelze steht sie der Memlingschen nach. Sollte Roger nicht,

wie mehre Umstände schliessen lassen, Italien bereist haben, so waren wenigstens Werke seiner Hand daselbst schon 1449 vorhanden und geschätzt; es erwähnt nämlich Cyriacus von Ancona, dass um diese Zeit eine vom Brüsseler Roger (den er *Ruggieri* nennt) gemalte Abnahme vom Kreuz sich zu Ferrara befand. Zu den Werken dieses ausgezeichneten Meisters, welcher (Dank den fleissigen und ernsten Nachforschungen unsrer heutigen Kunstforscher: J. D. Passavant, Georg Rathgeber, Ernst Förster und Andrer!) als der Urheber der glänzendsten und bewundernswürdigsten Denkmale altflandrischer Malerkunst hervortritt, gehören: das Mannalesen (früher in der Boisseréeschen Gall., jetzt in den kön. bair. Sammlungen), der in der Wüste schlafende Profet Elias, welcher von einem Engel geweckt wird (sonst in der Bettendorfschen Samml. zu Aachen, jetzt zu Berlin), Christus am Kreuz und die sieben Sakramente (Altarblatt mit Nebenbildern, zu Dijon im J. 1826 erstanden von Hrn. van Ertborn aus Antwerpen), die berühmte Anbetung der Könige (sonst in St. Columba zu Köln, jetzt in der Münchner Pinakothek), das nicht minder berühmte Flügelbild der Darbringung im Tempel (ebenfalls zu München), der heil. Lukas, die Maria abzeichnend (ebendaselbst), ein Triptychon oder vielmehr zwei Theile desselben mit den Darstellungen aus dem Leben des Täufers (im Besitz des Königs von Holland; eine verkleinerte Wiederholung davon, aus Rogers Schule, besitzt das Städelsche Museum zu Frankfurt) etc. Leider sind viele der Roger zugeschriebnen Gemälde von der Kunstkritik noch nicht sicher gestellt; daneben werden manche andre ihm sicher zugehörige Bilder noch unter irrigem Namen (entweder als Werke seines Lehrers van Eyck oder seines Schülers Memling) aufgeführt. Der aus Miraflores in Spanien stammende, jetzt im Haag befindliche herrliche Reisealtar ist dem Roger vindicirt worden. Ein Mittelbild (die Geburt Christi) und zwei Flügelbilder (die Sibylla Tiburtina unterrichtet den Kaiser August von der Geburt Christi, und die heil. drei Könige), sonst zu Middelburg, jetzt zu Berlin, werden ebenfalls Roger zugeschrieben. Das Triptychon des Christophorus zu München hat nach E. Försters und Passavants Ansicht denselben Urheber wie jenes grosse von der Anbetung der Könige daselbst, nämlich Roger. „Kolorit, Behandlung und vor allem Charakteristik der heiligen Personen weichen so weit von Memling ab, dass man diesem das Bild nicht wohl unbedingt zuschreiben kann; allein es ist nicht zu leugnen, dass die Figuren des Hintergrundes auf dem Mittelbilde dieses kleinen Triptychons (Anbetung der Könige) durchaus in Memlings Weise gezeichnet und gemalt sind, und es liesse sich wohl die Frage aufwerfen, ob nicht Memling wenigstens einigen Theil an dem unter seinem Namen so lange bewunderten Gemälde habe?“ Dass der deutsche Hans Memling (Memmelinck) ein Schüler des Roger von Brügge gewesen, sagt nicht nur Vasari, sondern wird auch dadurch unterstützt, dass die Flügelbilder des von Passavant in seinen „Beiträgen zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen bis zur Mitte des 16. Jahrh.“ (Kunstbl. 1843) beschriebenen Gemäldes von Roger, welches Margaretha von Oestreich zu Mecheln besessen, von Meister Hans ausgeführt waren, was entschieden auf ein Schülerverhältniss des Letztern hindeutet. Dem Roger ist E. Förster geneigt ein Madonnenbild von ausnehmender Schönheit zuzuschreiben, das sich im Besitz des Bankiers Oppenheim in Köln befindet; die Muttergottes sitzt mit dem bekleideten Kinde, das in einem Buche blättert, in heiterer Landschaft.

Brüggemann, Hans, Name eines höchst bedeutenden altdeutschen Meisters im Fache der Holzskulptur. Von seiner Hand ist das sehr eigenthümliche grosse Altarschnitzwerk im Chore des Domes zu Schleswig. Er arbeitete es in den Jahren 1515—21. Der Inhalt der zahlreichen, ohne Bemalung und Vergoldung verbliebnen Darstellungen dieses Schnitzaltars bezieht sich hauptsächlich auf die Leidensgeschichte; die Auffassung ist derb naturalistisch, aber ungemein lebensvoll; die Volksscenen sind mit humoristischer Laune durchgebildet, die idealeren Gestalten von solcher Richtung aus zu einer grossartigen Würde gesteigert. Die Compositionen sind malerisch angelegt, die Gestalten im Einzelnen jedoch zugleich mit glücklichem plastischem Sinne behandelt. Höchst meisterhafte, mit der Feder auf Stein gezeichnete Abbildungen findet man in dem Werke: „Der Altarschrein in der Schleswiger Domkirche von H. Brüggemann, gez. von C. Chr. A. Böhndel.“ Ausserdem schreibt man dem H. Br. noch die Reste eines Tabernakels aus der Kirche von Husum, sowie einen Altar in der Pfarrkirche von Segeberg zu. Letztrer ist bemalt und vergoldet, und erscheint als eine Jugendarbeit des Meisters.

Brugger, Friedrich, Bildhauer zu München. Ausgezeichnet sind seine Compositionen zu Friesen im Geist der Antike. Von ausgeführten Werken seiner Hand ist namentlich sehr gelungen die lebensgrosse Figur eines Jägers, der einen Hasen hält, zu welchem ein Hund aufschnopert.

Brulliot, Franz, 1822—1836 (wo ihn die Cholera hinraffte) Conservator der Kupferstichsammlung des Königs von Baiern, ist der Herausgeber des bedeutendsten Werks über Künstlermonogramme, das zuerst 1817, in neuer Ausgabe 1832—34 zu München erschien. Letztere, in Roy. 4., trägt den Titel: „*Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés etc., avec lesquels les peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs ont désigné leurs noms. Par F. Brulliot, conservateur de la collection d'estampes de S. M. le Roi de Bavière. Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée d'un grand nombre d'articles.*“ (*I. Partie: les monogrammes. II. Partie: les lettres initiales. III. Partie: les noms abrégés et estropiés, ainsi que les appendices et registres.*) Der Preis dieses Werks ist 23 Thaler. Uebrigens bleibt Brulliot als Verf. des *Catalogue raisonné des estampes du cabinet de feu Mr. le Baron d' Aretin* (*2 Tomes; Munich* 1827—30) zu nennen.

Brülow, Alexander, Bruder des berühmten Malers Karl Br., hat zu Petersburg durch den Bau der evangelischen St. Petrikirche, sowie des Michaeltheaters und einer grossen Anzahl herrlicher Privatgebäude sich als würdigen Repräsentanten der kleinen Zahl von Nationalrussen bewiesen, welche, in der Petersburger Akademie gebildet, Bedeutendes in der Architektonik leisten. In jedem seiner Werke erkennt man tiefes Urtheil und grosse Einsicht in die Theorie, eine seltne Meisterschaft in der Praxis seiner Kunst. Leider hat er sich neuerdings fast von aller öffentlichen Wirksamkeit zurückgezogen.

Brülow (Brylow), Karl, ein namhafter russischer Geschichtsmaler, der, zu Anfang dieses Jahrhunderts zu Petersburg geboren, seine erste Bildung auf dasiger Akademie empfing, 1823 Italien besuchte, hier mehre vortreffliche Kopien nach Raffael lieferte und dann seinen selbständigen Ruhm durch das grosse, im Stich so bekannt gewordne Gemälde gründete, welches den letzten Tag von Pompeji nach der Schilderung des jüngern Plinius vorführt. Dieses Hauptwerk Brülows ist in der Eremitage zu Petersburg aufgestellt. Br. hat sich auch als Porträtist und Genremaler hervorgethan, und man rühmt ihn namentlich als kräftigen Koloristen. In seiner Schlacht von Pskow (Pleskow) zeigt er keinen Fortschritt. Dieses Schlachtstück ist bunt in der Färbung, wie das Untergangsbild Pompeji's, ohne Einheit, und mit vielen Reminiscenzen in den einzelnen Gruppen, wie jenes. Brülow hat es neuerdings verschmäht, durch Lieferung von Cartons seine Theilnahme an der Ausschmückung der Isaakskirche zu bezeugen; so straft er jetzt die Petersburger für die seinen Gemälden gewordne Ueberschätzung durch stolze Zurückhaltung. Er fühlt zu sehr, dass man ihn jedenfalls den vorzüglichern künstlerischen Grössen Europa's beirechnet.

Brüls, L., aus der Nähe von Aachen gebürtig, aber Belgien angehörend, lebt seit mehren Jahren in Rom und hat sich dort zu einem in der Farbengebung trefflichen Maler gebildet. Eine Fahnenweihe der Kreuzfahrer, in der Kirche *S. Miniato al Monte* bei Florenz, machte vor einigen Jahren Aufsehn; grösseres noch zwei neuere Bilder, die das grösste Lob verdienen. Das eine derselben ist die Schleiernehmung eines Mädchens aus vornehmem Geschlecht; mittelalterliche Costüme, die Kirche Or San Michele in Florenz der Schauplatz. Eine Taufe in der Markuskirche zu Venedig ist das andre. Von Seiten der Composition und Gruppirung sind diese Bilder alles Lobes werth; das erste ist reich ohne Verwirrung, bei sehr geschickter Benutzung des Raums; das zweite einfacher, voll Würde und Wahrheit. Die Farbe vereinigt im hohen Grade Kraft und Anmuth, sie ist warm und leuchtend, und harmonisch trotz dem Vorkommen vieler glänzenden Stoffe und Kleidungen, wie bei der Schleiernehmung der Fall ist.

Brun, Augustin le; s. Aug. Braun.

Brun, Charles le, s. Lebrun.

Brunel, Sir Marc Isambert, der unsterbliche Baumeister des Themsetunnels, geb. 1769 zu Jacqueville im Departement de l'Eure, empfing seinen ersten Unterricht im Collegium von Gisors und besuchte dann das Seminar zu Nicaise, wo er sich zum Geistlichen bilden sollte. Da dies aber seiner Neigung nicht entsprach und der Vater ihn durchaus nicht zum Ingenieur, wofür er glühte, vorbereiten lassen wollte, so musste er 1786 Dienste in der französ. Marine nehmen. Die Revolution veranlasste ihn 1793 zur Auswanderung nach Nordamerika. In New-York studirte er eifrigst die Mechanik und die damit verwandten Wissenschaften, und übernahm bald die Leitung einer Kanonengiesserei und der Hafenbefestigungen daselbst. Im J. 1799 kam Brunel nach London, wo er sich auf Lebenszeit niederliess und sein Genie die höchsten Ehren einärntete. Für einen Klobenmechanismus zum Gebrauch der Marine empfing er 1806 eine Staatsbelohnung von 500,000 Francs. Später baute er für die Admiralität eine Sägemühle in Chatam, und verschaffte sich durch diese und ähn-

liche Arbeiten die vielfachste Anerkennung. Die Periode seines höchsten Ruhmes begann aber mit dem Bau des Tunnels unter der Themse. Zu diesem Riesenwerk, dem kühnsten und eigenthümlichsten Bauwerk unsrer Zeit, hatte er schon 1819 den Plan vollendet; die Ausführung kam 1825 in Angriff und nach Ueberwindung der unsäglichsten Schwierigkeiten war 1842 der grossartige Gedanke einer Verbindungsstrasse unter dem Flussbette zur vollendeten Wirklichkeit gediehen. Die Einweihung des Brunel'schen Tunnels geschah am 25. März 1843. Schon 1841 war der Franzose, dessen Genie Britannien dieses Epoche machende Werk verdankt, zum Baronet erhoben worden. Sein Sohn theilt aufs Würdigste den ausgezeichneten väterlichen Namen als Ingenieur; er unterstützte den Vater beim Tunnelbau und leitete die Erbauung der Great-Western Eisenbahn von London nach Bristol. Neuerdings ward dieser Brunel der Jüngere als Eisenbahnbaudirektor nach Italien berufen.

Brunelleschi, Filippo, Baumeister der Kuppel von Santa Maria del Fiore zu Florenz, ward im Jahr 1375 zu Florenz geboren, übte anfangs die Goldschmiedskunst, ergab sich aber bald der höhern Bildnerei und schloss sich nacheifernd dem noch jungen Donatello an. Er ward Mitbewerber um die Arbeit der Broncethüren des Battisterio, muste aber dem Meister Ghiberti weichen. Mit Donatello nach Rom gehend, wandte er sich nun vornehmlich der Baukunst zu, studirte die architektonischen Denkmale der ewigen Stadt, suchte den wahren Charakter der Säulenordnung zu ergründen und bildete sich ein System, wodurch er der vorzüglichste Begründer der modernen Architektur ward. Er verbannte den Spitzbogen und setzte an dessen Stelle den Rundbogen, den er mit ruhigen Linien und antiken Details in Verbindung brachte. Sein Hauptwerk bleibt der Bau der kolossalen Kuppel, mit welcher die Chorpartie des Domes von Florenz bedeckt ist; er sprach sich damit zugleich gegen den germanischen Styl aus, in welchem die übrigen Theile des Gebäudes ausgeführt waren. Dies Beispiel musste um so entschiedner wirken, als das Unternehmen selbst für den Staat von höchster Bedeutung war; lange Zeit hatte man die Ausführung der Kuppel beanstandet, indem man an deren sicherer Wölbung verzweifelte; Brunelleschi aber vermochte es, die Möglichkeit nachzuweisen, und er trug mit diesem Nachweis in einer grossen Versammlung von Baumeistern aller Länder, welche dieses Kuppelbaues wegen im J. 1420 zusammenberufen war, den Sieg davon. Welch ein bedeutsames Werk es auch heissen mag, so erscheint Brunelleschi's Kuppel mit ihren ungeheuren, ganz zierlosen Flächen doch höchst einförmig und die Laterne darauf gar fremdartig. Letztre ward nach seinem Modell erst nach seinem Tode aufgesetzt. Zu Brunelleschi's Bauten gehören ferner die beiden florentinischen Kirchen San Lorenzo und San Spirito, zwei Basiliken, wovon die erste ein schon begonnenes Gebäude war, das er nur umzugestalten und zu vollenden hatte; die zweite aber ist ganz sein Werk: Säulen, jede mit einem besondern Gebälkstück bedeckt, durch Halbkreisbögen verbunden; ihnen entsprechend Halbsäulen an den Wänden der Seitenschiffe, und zwischen diesen gegliederte Wandnischen; die Altarseite nicht mit einer Tribune, sondern grade abgeschlossen. Ausserdem erbaute er den Palast Pitti in Florenz, ein kolossales Gebäude, aus ungeheuren Bossagen aufgeführt, die Fenster einfach im Halbkreisbogen überwölbt. (Der Oberbau des Palastes und der Hof desselben kamen erst später durch Ammanati zur Ausführung.) Der Burgcharakter, welchen Br. dem Pittipalast verlieh, blieb längere Zeit der Typus der florentinischen Paläste, welche immitten des städtischen Verkehrs als feste Schlösser erscheinen, in denen die angesehensten Geschlechter residirten. Doch veredelten die ihm folgenden Baumeister, zunächst sein vorzüglichster Schüler Michelozzo Michelozzi diesen gestrengen, gewaltig ernsten Palaststyl, indem sie der rohen Anlage zugleich das Gepräge künstlerischer Würde und Schönheit gaben. — Von der bildnerischen Thätigkeit Brunelleschi's zeugen noch zwei vorhandene Werke; das eine, in S. Maria Novella, ist ein schönes aus Holz geschnitztes Crucifix, welches in Cicognara's Werke abgebildet ist. Er arbeitete dies grosse Stück, um ein ähnliches Crucifix von Donatello (das sich in Santa Croce befindet) zu überbieten; der letztere erkannte ihm selbst den Vorrang zu, doch mochte sich dieses Urtheil vornehmlich nur auf die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten gründen, wie solche hier allerdings sichtbar wird. Bei seinem Wirken als Architekt hatte Br. stets auch die Holzbildnerei zu pflegen, wie denn in jenen Zeiten von den Baumeistern verlangt ward, ausser den Planen auch Modelle zu den beabsichtigten Bauwerken zu machen. Das zweite von ihm erhaltene Bildwerk entstand im J. 1401 beim Wettstreit um die Broncethüren des florentiner Battisterio. Es ist ein zu diesem Zwecke gefertigtes Relief (neben dem des Lorenzo Ghiberti im Museum zu Florenz aufbewahrt), welches, der Richtung des Donatello entsprechend, viel Studium der Form und auch Nachahmung der Antike zeigt, jedoch gegen den Adel und die Voll-

endung des Ghiberti beträchtlich zurücksteht. Brunelleschi starb 1444 zu Florenz und ward in Santa Maria del Fiore begraben. Auf seinem Denkmale daselbst sieht man seine Büste mit einer Inschrift.

Bruni, ein ausgezeichneter russischer Maler, Zögling der Petersburger Akademie, ist seit Jahren in Rom, wo er unablässig mit Ausführung von russischen Grossen bestellter Werke beschäftigt ist. Sein neustes Gemälde, für die Kasansche Kathedrale, ist eine Darstellung der in Folge unaufhörlich erneuerter Einfälle vieler wilden Völker in die Provinzen des oströmischen Kaiserstaats zu Anf. des 10. Jahrh. die Bewohner Konstantinopels aufs Schrecklichste heimsuchenden Drangsale, von welchen als das Aergste der Hunger angesehn werden konnte: die hart bedrängten Bewohner flüchten sich verzweifelnd in die Tempel und flehen hier inbrünstig betend zu Gott, dass er sie endlich von ihren langwierigen Leiden befreie; eines Morgens nun, während der Frühmesse in einer der Kirchen Konstantinopels, zu der das Volk schaarenweis zum Gebet hinströmt, sieht man plötzlich, zufolge einer noch erhaltnen Legende, in den Lüften über den Häupten der Betenden die Erscheinung der heiligen Jungfrau, den Betenden mit der Rechten andeutend, sie sollten sich beruhigen, sie sei ihre Fürbitterin bei dem Höchsten. Das Bild besteht aus mehren abgetheilten Gruppen; in allen angebrachten Figuren sieht man aber vollkommene Einheit und Uebereinstimmung zum Ganzen vorherrschen. — Die wunderbare Correctheit der Zeichnung seiner meistens in sehr grossem Maasstabe angelegten Bilder wird leider durch die Monotonie einer manierirt braunen Färbung verdunkelt, so dass dieselben, weil reizlos, meistens ziemlich unbemerkt vorübergehen.

Brünn, Hauptstadt der österreich. Markgrafschaft Mähren, besitzt ein schönes Baudenkmal des ausgebildeten altdeutschen Styles: die um 1400 erbaute St. Jakobskirche. Das alte Landhaus, für die mährischen Landtage, hat einen von Daniel Gran gemalten Saal, worin der Pflug, womit Kaiser Joseph II. ackerte, aufbewahrt wird. Gemälde- und Kupferstichsammlungen finden sich bei den Herrn Ebert, Kölbel, Rincolini u. A. — Brünn ist die Vaterstadt eines vielberühmten altdeutschen Meisters, des Anton Pilgram, welcher zu Anf. des 16. Jahrhunderts Werkmeister am Wiener Stephansdom war.

Brunn, Lambert von, Fürstbischof von Bamberg, gest. 1399, hat sein Denkmal im Peterschore des Bamb. Doms, links im ersten Bogen an der Wand. Es lag ursprünglich vor dem Altare auf dem Boden und wurde häufig mit Füssen getreten. Es ist von Messing und stellt ihn im Ornate, und zwar in nur mit Umriss vertieft gezeichnetem Brustbilde dar. In der Rechten hält er das Kreuz, in der Linken den Stab. Unter dem Brustbilde ist ein grosser Wappenschild angebracht, im Mittelschilde das Wappen dieser Familie, die aus Franken stammt und im silbernen Schilde eine rothe Pickelhaube führt. Das Wappenschild ist ausser dem Mittelschilde in vier Felder getheilt, deren erstes das Strassburger, das zweite das Speyerer, das dritte das Brixener und das vierte das Bamberger Bisthum andeutet, welchen vier Sprengeln Lamb. v. Brunn als Bischof rühmlich vorstand. An seinen Namen knüpft sich der herrliche altdeutsche Bau der obern Pfarrkirche Bambergs; zu Schesslitz stiftete er das Spital. Auf der Vierung in obgedachtem Wandbogen des Peterschors im Dom ist eine Inschrift in zierlicher Mönchsschrift angebracht; an den Ecken befinden sich die Sinnbilder der vier Evangelisten. Dies ist das älteste Denkmal, welches von Messing im Dom zu finden ist.

Brunnen. — Wie vieles Andere verdanken wir dem Orient auch die Kunst, Brunnen durch leichten Sand und losen Boden abzuteufen. Man führt dabei das Mauerwerk auf einem runden Kranze von starkem Holz über dem Boden auf, und hebt dann allmälig den Sand inwendig heraus, wodurch sich der Brunnen, vermittelst seiner Schwere, immer tiefer senkt, während man oben weiter baut. — Die ältesten Brunnen waren entweder so eingerichtet, dass man auf Stufen zum Wasser hinuntersteigen konnte, oder man schöpfte von oben mit Gefässen, die an Stricken hinabgelassen wurden, wie dies z. B. bei den Griechen und namentlich in Athen der Fall war, wo man starke runde Brunneneinfassungen von Marmor aufgefunden hat, die durch die Reibung der Stricke beim Heraufziehen bis auf mehre Zoll tief eingeschnitten sind. Allein der grosse Bedarf an Wasser im Orient, der durch die Nothwendigkeit der Feldberieselung gesteigert ward, konnte bald nicht mehr auf solche Art befriediget werden und rief daher schon früh andre mechanische Hilfsmittel ins Leben. Die einfachste und älteste Maschine der Art ist der Ziehbrunnen, wie man ihn auf Skulpturen in den Ruinen Thebens abgebildet sieht, deren Alter bis 1532 vor Chr. hinaufreicht. Er ist fast bei allen Völkern der alten und neuen Welt eingeführt worden, und es schöpfen noch jetzt z. B. die Bauern in den preuss. Marken und Pommern, wie in New-Jersey und auf Long-Island, ihr Wasser ganz auf die Weise,

wie die alten Aegypter zur Zeit der Pharaonen. Heutigen Tags noch ist der Ziehbrunnen an den Ufern des Nil in Gebrauch, zumal in Oberägypten, wo man im Abhange des Thalrandes, immer 7 Fuss übereinander, mehre kleine Behälter mit Ziehbrunnen versehn anlegt und nun das Wasser vom Fluss aus einem Behälter in den andern hebt, bis es oben auf dem Punkte angekommen ist, wo man es zur Feldberieselung verwenden will. Neben dem Ziehbrnnnen findet man von Alters her schon das Topfseil in Gebrauch, wozu das merkwürdigste Beispiel unter allen Brunnen des Alterthums der Josephsbrunnen zu Kairo bietet. Dieser ist in festen Felsen gehauen, in zwei Absätzen 288 Fuss tief; der Schacht des ersten Absatzes ist 160 Fuss tief, und in dieser Tiefe befindet sich ein grosser ausgehöhlter Raum mit einem Wasserbassin und einer Maschinerie, die von Ochsen getrieben, das Wasser aus dem zweiten 128 F. tieferen Schacht in dies Bassin hebt. Von oben führt ein bequemer Schneckenweg um den oberen Schacht herum und nach der Maschinerie hinunter. Gehoben wird das Wasser mit einem Seil ohne Ende, an welchem rosenkranzartig von Distanz zu Distanz irdene Gefässe angebracht sind, die unten schöpfen, und oben, wo das Seil über das Rad zurückgeht, ihren Inhalt in einen Trog ausgiessen. Es ist dies die nämliche Einrichtung, wie wir sie noch heute bei den Baggermaschinen anwenden, um flache Gewässer zu vertiefen. Ueber das Alter des Josephbrunnens differiren die Angaben ungeheuer; während Einige ihn für ein uraltes Werk der nur noch in ihren gigantesken Steinbauten fortlebenden Aegypter halten, setzen Andre, und wohl mit mehr Recht, seine Anlegung in die Zeit der Erbauung der Citadelle von Kairo, unter Saladin 1171 nach Chr. — Das Topfseil, wie wir es bei ebenbeschriebnem Brunnen gefunden, ging später in die Eimerkette über und diente das Wasser mittelst Thierkräften direkt auf eine beträchtliche Höhe zu heben. Die Rolle, die Winde, die Tympane, das ägyptische und persische Schöpfrad, die archimedische Schraube, sind ebenfalls aus der alten Zeit mechanische Einrichtungen zum Wasserheben. Die Kettenpumpe ist eine Modifikation des Topfseiles, indem an die Stelle der Gefässe flache Schalen oder Platten traten, die sich beim Aufsteigen durch eine runde oder viereckige Röhre bewegen und so das Wasser heben; sie ist in China, wo sie nach Art der Tretmühlen in Bewegung gesetzt wird, seit den ältesten Zeiten bekannt, scheint jedoch erst gegen Mitte des 17. Jahrh. nach Europa gekommen zu sein und wird nun in einer verbesserten Art am Bord der Kriegsschiffe gebraucht. Die gewöhnliche Saugepumpe, wie wir sie auf unsern Strassen haben, war zwar den Hellenen und Römern bekannt und kam auch auf ihren Schiffen zur Verwendung, scheint aber bei ihnen noch nicht zu häuslichen Zwecken benutzt worden zu sein; erst im 15. und 16. Jahrh. kam sie mehr in Aufnahme, nachdem man ihre Theorie besser begriffen hatte. (Vergl. Major J. J. Baeyer: „Ueber die Mittel der Alten, Brunnen zu graben, Wasser zu heben und zu leiten etc.“ Berlin 1844.) Die alten Griechen verwandten grosse Sorgfalt auf den Bau ihrer Brunnen und schmückten sie mit schönen Bildwerken, denn man pflegte sich, zu geselligen Vergnügungen und öffentlichen Festen, bei Musik und Tanz an denselben zu versammeln. Die auf allen möglichen Luxus sinnenden Römer brachten die Springbrunnen (Fontainen) auf, die nun der Kunst bis auf unsre Tage ein weites Feld der Erfindung boten, sowohl hinsichtlich der Form, Grösse und Anordnung ihrer Fassung und der Wasserstralen selbst, als auch in Betreff der zweckmässigen Stellung für die Verschönerung eines Gebäudes, Hofes, Gartens oder Platzes. Bald sind es grossartige architektonische Anlagen (wie z. B. die Fontana Trevi, Paolina und Felice in Rom); bald steigt das Wasser aus Bassins und Becken, die auch wohl übereinander gestellt sind, empor; oder der Ausfluss befindet sich in Nischen (z. B. die zierlich mit Mosaik und Muscheln geschmückten Brunnen in Pompeji) und sprudelt aus Oeffnungen in Form von Köpfen, aus Wandvertiefungen, unter Treppen, an Wasserbehältern hervor. So stufen sich die Springbrunnen von den bedeutendsten und reichsten Anlagen bis zu einfachen Becken ab, zu welchen noch die kleineren aber zierlichen Werke der Bildnerei in Stein und Bronze kommen, bei denen am rechten Ort manche heitere Schöpfung fantastischer Laune, ähnlich den Arabesken der Wände, erscheint. Die Städte des Mittelalters legten einen besondern Werth darauf, ihre Märkte mit grossen Brunnen zu versehen, welche, mit Bildnerei verbunden, einen stattlichen Anblick gewähren, wie, um nur einige Beispiele anzuführen, zu Nürnberg der schöne 62 F. hohe Brunnen mit achteckiger Pyramide und vielen Figuren (Moses mit den Gesetztafeln und sieben Profeten), von den Gebrüdern Georg und Fritz Ruprecht in Verbindung mit Sebald Schonhofer in den J. 1355—61 geliefert (1824 restaurirt), und ebendaselbst der Brunnen auf dem Gänsemarkt mit der sehr hübsch erfundnen, aber mässig ausgeführten Bronzefigur eines Bauern mit zwei Gänsen auf den Armen, von Peter Vischer; ferner die

prachtvollen ehernen Brunnen, welche Augsburg, Nördlingen und Ulm besassen und theils noch besitzen; der Fischmarktbrunnen zu Basel; der Marktbrunnen zu Perugia, der Neptunbrunnen zu Bologna und andre mehr. Mit dem nützlichen Zwecke wurde dabei nicht selten ein Denkmal von besondrer Beziehung verbunden, und selbst die jüngste Zeit bringt noch ein Beispiel hiefür, nämlich die vom Freih. v. Gutschmidt nach Sempers Plane 1843 auf dem Postplatze zu Dresden errichtete, mit einem Brunnen umgebene sandsteinerne Spitzsäule deutschen Styles mit kleinen prächtigen Bildsäulen, welches Denkmal zur Erinnerung an die glückliche Abwendung der Cholera dienen soll.

Brunnengehäuse heisst die aus Holz gefertigte Verkleidung, welche die aufrecht stehende Röhre eines mit einer Pumpe versehenen Brunnens umgibt.

Brunnenhaus, das über einem Ziehbrunnen errichtete leichte Gebäude. In Deutschland war dies zur Zeit des Mittelalters oft ein zierlicher Baldachin.

Brunnenkessel heisst das Gemäuer, mit welchem ein Brunnen inwendig umgeben ist. Es wird aus Ziegeln oder auch aus Feldsteinen, in der Regel ohne Kalkmörtel, nur mit Lehm oder Moos ausgeführt.

Brunnenkranz, ein aus Bohlen gefertigter Kranz, auf welchen der Brunnenkessel gemauert wird und der zum gleichmässigen Versenken desselben dient.

Brunner, Leopold, geb. 1788 zu Wien, lebt als k. k. Hofmaler im Blumenfache daselbst. Blumenstücke von ihm besitzen: Se. Maj. der Kaiser, die Fürstin Metternich, der Staats- und Conferenzminister Graf Kolowrat, der Obersthofmeister Fürst von Colloredo und der Grossfürst Thronfolger von Russland.

Bruno, Abt von Hirsau (dem berühmten Benediktinerkloster an der Nagold in Schwaben), war gleich seinen Vorgängern Wilhelm und Gebhard ausgezeichneter Architekt, und stand an der Spitze der mönchischen Baubrüderschaft, die als die erste reindeutsche Bauhütte erscheint und als die „Brüderschaft von der Abtei St. Aurelius“ zum Baue vieler Klöster und Kirchen berufen wurde. Bruno war ein Graf von Würtemberg; er und sein Vorgänger Gebhard (ein Graf von Urach) wirkten in der Zeit des Kirchenschisma's und der Kreuzzüge, führten aber trotz der misslichen Zeitverhältnisse das Bauwesen von Hirschau aus eifrigst fort.

Bruno, Erzbischof von Köln, Bruder Kaisers Otto, des gelehrten Ratherius und Israels Schüler, war nicht nur ein grosser Staatsmann, Gelehrter, Welt- und Kirchenfürst, sondern auch Bauherr. S. über ihn Laurenz Lersch im „Niederrhein. Jahrbuch“ S. 31. Vergl. *Fulcuin. Gesta Abbat. Lobiens.* in De la Barre's *Specileg. tom. II. p.* 737: *„quam in Ecclesiis sive ampliandis sive restaurandis, quam in privatis et publicis aedificiis componendis sollicitus fuerit, actu est mirabile, dictu laudabile.* Pantaleon in Köln ist sein Werk. — Ein andrer Bischof Bruno gründete den Würzburger Dom zur selben Zeit, als der geisteshohe Kölner Bruno Pantaleon und andre Bauten nebst trefflichen Schulen errichtete. — Bischof Bruno II. baute Iburg und Burgen für Kaiser Heinrich IV.

Bruno der Heilige, Karthäuser von Querfurt, gest. den 6. Oktober 1101, kanonisirt 1514, erscheint in der Kleidung seines Ordens, trägt ein an den Enden sprossendes Kreuz, auch ein Crucifix, hat einen Stern auf der Brust und die Erdkugel unter dem Fusse. Ueber ihm erscheint als Vision die Jungfrau Maria.

Brunsberg, Heinrich, Baumeister von Stettin, den man auch „Braunsberg“ schreibt, vollendete im Jahr 1401 den neuen Anbau der St. Katharinen- und Amalbergenkirche zu Brandenburg an der Havel, der sich als ein bedeutsames Beispiel von dem eigenthümlichen an altdeutschen Bauten Norddeutschlands vorkommenden Prachtschmuck des Aeussern geltend macht. Die Dekoration dieses Aeussern kann wahrhaft elegant heissen. Die mit Durchgängen versehenen Strebepfeiler treten nach innen hervor. — Brunsberg hat auch in Prenzlau und Danzig gebaut. — Ausdrückliches Zeugniss von ihm gibt die Inschrift an der Brandenburger Katharinenkirche: *Anno domini MCCCCI constructa est hec ecclesia in die assumtionis Marie virginis per magistrum Hinricum Brunsbergh de Stettin.*

Brüssel, die alte Hauptstadt von Südbrabant und jetzige Residenz des Königs der Belgier, liegt zum Theil auf einer Anhöhe, ist schön gebaut und zählt überhaupt zu den schönsten Städten des jungen belg. Königreichs. Ihren Ursprung leitet die Stadt von der kaiserlichen Pfalz Bruchsella, die schon im 10. Jahrh. erwähnt wird. Sie spielt im germanischen Mittelalter eine der wichtigsten Städterollen, und ein männlicher Freiheitssinn zieht sich als rother Faden durch ihre ganze Geschichte. Aus der glorreichen Zeit der burgundischen Herzöge weist sie noch manches herrliche Denkmal der brabantischen Kunstblüte auf. Die zwei Hauptwerke altvaterländischer, d. h. niederländisch-germanischer Baukunst, welche Br. aus dem 13. und 14. Jahrhundert besitzt, sind die St. Gudulakirche und das Rathhaus. Erstere, die

Domkirche Brüssels, mit zwei nicht ganz vollendeten Thürmen, ist durch ihre schöne Façade aus dem Anfange des 16. Jahrh. ausgezeichnet, die sich, ihren Hauptformen nach, der deutsch-germanischen Bauweise annähert; ihr Inneres zeigt Säulen, und sie hat zehn etwa 50 F. hohe Fenster, deren herrliche Glasmalereien das Werk Diepenbeck's sind. Die schöne Kanzel mit Adam und Eva und verschiednen Thieren ist von Verbruggen gearbeitet. Von Rubens ist hier ein Meisterbild: Christus dem Apostel Petrus die Schlüssel überreichend. Das Beispiel des Kölner Dombaues hat auch an die Erhaltung und Wiederherstellung der Gudulakirche gemahnt; so hat sie denn nun eine fast ganz neue Façade erhalten, wenigstens erscheinen die Kanten aller Strebepfeiler, die Lesinen, vornehmlich aber die Portale mit ihren reichen Giebeln durchaus neu; das Material ist ein weisser Kalkstein, der aber mit der Zeit grau wird. Auch die Statuen der Façade, St. Gudula in der Höhe, mit dem Teufel, der ihr die Laterne ausbläst, dann die Herzöge von Burgund und die vier Evangelisten, sind neu (und zwar, wie es scheint, nicht nach ältern Vorbildern) gefertigt worden. Im Innern bemerkt man auch viele neue Glasmalereien. Ferner ist eine Kapelle des Grafen Merode des Aeltern neu ausgeschmückt worden; drei ziemlich beträchtliche Spitzbogenfenster zeigen in neuer Glasmalerei den Erzengel Michael mit Papst und Kaiser, die Dreieinigkeit und ein Votivbild. Das dem Grafen Merode in dieser Kapelle errichtete Monument ist vom Bildhauer Geefs. Friedrich von Merode, der in den Unruhen von 1830 für sein Vaterland fiel, liegt verwundet auf dem Sarkophage; er hat das Pistol noch in der Hand und blickt drohend nach dem Feinde; sein Anzug, die einfache Blouse und Kamaschen, etwas nüchtern. An beiden Ecken des Sarkophags, der mit spätgothischem Stabwerk geziert ist, knien zwei trauernde Genien; das Ganze ist von einer Tabernakelarchitektur im Flamboyantstyl umgeben. Die Idee ist nicht ganz gesund; der Graf ist nur verwundet, nicht todt, und liegt doch schon auf seinem Sarkophage und die Genien weinen um ihn, obgleich sie nicht wissen können, ob der Verwundete sterben wird; ja dieser Verwundete wird sogar immerfort leben und die Genien werden nicht aufhören, ihn zu beweinen! — Das Rathhaus (1380—1442 erbaut) ist eins der berühmtesten im niederländisch-germanischen Styl; der schöne in pyramidale Spitze auslaufende, über die Stadt ragende Thurm hat neuerdings Ausbesserung erfahren; er ist 364 F. hoch und auf ihm steht eine 17 F. hohe vergoldete Statue des Erzengels Michael. Regierung und Stadtverwaltung haben gemeinschaftlich beschlossen, 100 grosse und kleine Statuen ausarbeiten zu lassen, welche zur vollständigen äussern Ausschmückung des Stadthauses bestimmt sind. Die meisten dieser Bildsäulen werden historische Personen darstellen; ein Theil der Arbeiten ist Fraikin und Jacquet übertragen. In den Rathhaussälen finden sich schöne Tapeten und die Porträts der spanischen Tyrannen, von Grangé. — Die Kirche Notre Dame de la Chapelle (deren ältere Theile spätromanischen Charakter tragen) hat vortrefflich gemalte Fenster von Roger van der Weyde und andre gute Gemälde; die Kapelle St. Ursula macht sich durch ihre Bekleidung mit schwarzem und weissem Marmor bemerklich. — Die Kirche Notre Dame de Finisterre hat ein schönes Portal mit dorischen Säulen. — Die Kirche Caudenberg hat ein Portal mit sechs kannelirten korinthischen Säulen, die Moses-Statue von Olivier, die Davidstatue von Jansen; der Hochaltar ist ein Kunstwerk von Godecharles. — Die Katharinenkirche besitzt ein sehr schönes, die heil. Katharina darstellendes Altarblatt von Crayer, und enthält die Grabmale der Brüsseler Künstler Delvaux und Jacobs. — Die Nikolaikirche hat mehre Gemälde von bedeutenden Künstlern, so von B. van Orley den heil. Petrus und Rochus, von Rubens ein Brustbild der Marie mit dem Kinde, von Herreyns das Abendmahl, von Jansen den büssenden David und Josua im Kampf mit den Amalekitern, von Jakob van Helmont den Heiland, wie solcher ein Kind heilt. — Der Deputirtenpalast ist dorischen Styls und hat eine Marmortreppe; im Fronton thront die Gerechtigkeit, an deren Seiten die Standhaftigkeit und Religion. Im Palais de la Nation sind drei Riesengemälde aufgestellt, welche Zeugniss von dem erfreulichen Standpunkt der nationalen Geschichtsmalerei der jetzigen belgischen Malerschule geben; es sind dies: der Sturm von Leyden, von Wappers; die Schlacht bei Worringen, von Nicaise de Keyser; der Compromiss der Edlen von Brabant, von Ed. de Biéfve, und die Abdankung Karls V. von Louis Gallait. — Der Palast des Kriegsministeriums hat ein Dach aus dichter, in Mastix getränkter Leinwand. — Die kön. Bibliothek besitzt werthvolle und für die Kunstgeschichte wichtige Bilderhandschriften, darunter besonders die Malereien eines prachtvollen, für Matthias Corvinus gefertigten Missale von Attarante (einem sehr gerühmten Miniaturisten der florentin. Schule, der sich in seiner Kunstweise an Domenico Ghirlandajo anschliesst) hervorzuheben sind. —

Das Brüsseler Museum, das eine Gemäldesammlung von 562 Nummern (laut Katalog von 1844) aufweist, ist reich an grossen Werken von Rubens und dessen Schülern. Von dem so tiefen als anmuthvollen Meister Bernardin van Orley ist hier ein Werk aus dessen früherer Periode, wo sich noch die nationale Richtung ausspricht; es ist die Klage über den Leichnam Christi. Ferner finden sich Hugo van der Goes und Palamedes. Die Italiener sind nicht so gut besetzt; vorzüglich findet man Adam und Eva im Paradies von Albani; Anderes ist von J. Palma, P. Veronese, Tintoretto, G. Reni. Von Spaniern sind Ribera (Spagnoletto) und Velasquez repräsentirt. Von ältern Franzosen findet man den Caravaggisten Simon Vouet. Das Antikenkabinet, das durch die Samml. von Brengeri sehr vermehrt worden, besitzt eine Kolossalstatue des Antinous (in der sogen. Villa des Hadrian gefunden), eine Dianenstatue, mehre Kaiserbüsten, Vasen etc. — Die reiche und erlesene Gallerie des Prinzen v. Oranien umfasst Bilder aus allen Schulen; aus der altniederländischen sind die merkwürdigsten: Jan v. Eyck's Verkündigung und Madonna mit dem Kind; Mich. Coxcie's Kopien von einem Altar der Gebr. Eyck; Dierik Stuerbout's zwei grosse Gemälde vom J. 1468, welche die Verurtheilung eines Grafen durch Kaiser Otto vorstellen; Hans Memling's zwei Gemälde aus dem Leben des heil. Bertin, die Rubens so hoch schätzte, dass er Summen Goldes bot, um sie zu besitzen; Quintin Messis herrliche Madonna mit Kind auf dem Halbmond; Jan Mabuse: eine schöne heil. Dreieinigkeit; B. van Orley: sehr gutes Frauenbildniss. Von andern Niederländern finden sich: H. van der Goes, G. van der Meeren, Rubens (eine vortreffliche Wiederholung des Bilds in der Gudulakirche: Christus dem Petrus die Schlüssel übergebend), van Dyck (ein schönes Bildniss), Rembrandt (Selbstporträt), Ruysdael und J. Both (Landschaften). Von Italienern sind vorhanden: Perugino (ein Temperabild der Madonna mit Kind), Raffael (Porträt seines Schülers Giov. Fr. Penni), Schiavone (eins von dessen besten Stücken: eine Madonna nebst Kind und einem Engel), C. Dolce (der heil. Markus), Fra Bartolommeo und A. del Sarto (Madonnen). Von Spaniern begegnen wir Velasquez (Bildnisse Philipps VI. und des Ministers Olivarez). — Die Sammlung des Herzogs von Aremberg ist in dem prachtvollen Hôtel dieses kunstliebenden Herrn, am *petit Sablon*, aufgestellt und jedem Kunstfreunde zugänglich. Das Hôtel selbst ist mit ebenso vielem Luxus als Geschmack ausgestattet; die schöne Haupttreppe führt zu einem Vorsaal, dessen Decke von Säulen aus künstlichem *Giallo antico* getragen wird, und aus dem man unmittelbar in die Bildergallerie tritt, an der nur auszusetzen ist, dass sie der bequemern Beschauung der Bilder wegen etwas breiter sein möchte. Die Gesellschaftszimmer (unter denen sich eins befindet, wo die Tapeten von der Hand der Mutter des Herzogs selbst sehr kunstreich in Seide gestickt sind) enthalten einen Reichthum kostbarer Möbel von verschiedner Arbeit, kolossale, in Goldbronze gefasste japanische Vasen etc. Die Gallerie des Herzogs ist nicht durch die Quantität, wohl aber durch die Qualität ihrer Bilder bedeutend. Rubens' Bild mit dem Hute von ihm selbst, Hugo Grotius, lesend, von dems. Meister, drei Kinderköpfe, Skizze, ebenfalls von Rubens, drei vortreffliche Landschaften von Sammet-Breughel, ein trefflicher Metzü (unter Glas und Rahmen) mit dem Monogramm des Meisters, ein schöner Ostade (ebenfalls unter Glas), ein schöner Berkheyden, Marinen von Bakhuysen, ein schöner Berghem, ein sehr brillanter Both, ein schönes Bild von van der Helst (Mann und Frau) dürften die Gegenstände sein, die bei einem flüchtigen Durchgange am meisten auffallen. In der Bibliothek des Herzogs, die jetzt einen ganzen Saal von 4—5 Fenstern einnimmt, sieht man in einer Nische eine der merkwürdigsten Antiken, einen zweiten Kopf des Laokoon aufgestellt, von dem behauptet wird, dass er der wahre sei, welcher zu der im Vatican befindlichen Gruppe gehöre. Eine Abbildung dieses Ahrembergschen Laokoonkopfes hat L. Schorn in den Annalen des archäolog. Instituts vom J. 1838 gegeben, der dort auch über das Verhältniss desselben zur Laokoongruppe sich ausgesprochen. Der Kopf der Ahrembergischen Samml. ist wahrscheinlich eine römische Nachbildung des von griech. Künstlern gearbeiteten Originals, kann also nicht der wahre Laokoonkopf heissen. Schon der Umstand, dass in dem Brüsseler Kopfe das Bestreben sich ausspricht, den Ausdruck des Seelenschmerzes im Superlativ zu geben, deutet auf einen Künstler des abirrenden Geschmacks. — Von andern Sammlungen in der belg. Hauptstadt ist noch die der berühmten Kunsthändler Gebr. Nieuwenhuys erwähnenswerth. Der ältre Nieuwenhuys hat sich auch als Kunstschriftsteller (durch seinen vortrefflichen Katalog der Gemäldesammlung des Königs der Niederlande) bekannt gemacht. — Von öffentlichen Denkmälern nennen wir nur das grossartige Monument von Meister Geefs, das auf der *Place des Martyrs* den Opfern der

Septembertage von 1830 gesetzt worden ist. Inmitten des schönen Platzes liegt vertieft ein quadratischer Raum, an dessen Seiten die Katakomben für die Gefallnen herumlaufen. Aus der Mitte dieses vertieften Raumes erhebt sich ein hoher Sockel, welcher bis zur Höhe des Grabenrandes schlicht in die Höhe steigt; von da ab bildet er sich zu einem reichen geschmückten Postamente, auf welchem die Göttin der Freiheit als Städtegöttin mit der Mauerkrone steht, eine edle stolze Figur, welche die denkwürdigen Tage des 23.—26. Septembers 1830 auf eine Tafel verzeichnet und mit den Füssen die Ketten zertritt, die das Volk gefesselt hielten. Neben ihr ruht der belgische Leu, nachdem er sein Tagewerk vollbracht, von seiner Arbeit aus. Auf den vier Ecken des Postaments sieht man trauernde Engel in knieender Stellung, welche Blumenkränze oder das Schwert an die Brust drücken. Die Kolossalfigur der mit der Patria identificirten Libertas mit Lorbeerkranz und Mauerkrone ist vortrefflich ausgeführt, der Kopf ernst und schön, der Obertheil des eng anliegenden Gewandes griechisch schön; nicht so gut, mehr bindfadenartig verworren, der Untertheil desselben, aber das Obergewand wieder herrlich drapirt. Die Gestalt erinnert lebhaft an die kapitolinische Amazone. Die ganze Gruppe, welche die Hauptfigur mit dem zu ihren Füssen ruhenden Löwen bildet, ist grossartig und von allen Seiten schön. Die architektonischen Verhältnisse sind mit denen der Skulptur gut abgewogen, so dass die Erscheinung auf allen Stellen des Platzes wirksam ist. Die Hauptgruppe mit dem Postament ist von weissem Marmor, die Architektur, also auch die halbkreisförmigen Arkaden auf Pfeilern, welche die Katakomben einschliessen, von hellem Kalkstein; die Inschriften mit den Namen der Gefallenen leuchten in Gold auf schwarzem Marmor; der äussere Umfang von den vier Stufen, die auf das Podium hinaufführen, welches den Rand der Vertiefung bildet, ist ein Quadrat, dessen Seite 30 Schritt beträgt; auf den vier Ecken des Podiums vier schöne Kandelaber von Bronze; das Ganze überhaupt eine grossartige Anlage, in welcher Geefs seine schwierige Aufgabe würdig und trefflich gelöst hat. An der Vorderseite des sich als ein kolossaler Würfel erhebenden Denkmals steht „*Patria*“, an der Rückseite: „*Decretum die XXV. Septbr. MDCCCXXX. Absolutum die XXV. Septbr. MDCCCXL. Leopoldo I. regnante.*“ — Ueber die Brüsseler Malerakademie vergl. die betr. Stelle im Art. „Belgische Malerei.“

Brussel, Barent (oder Bernard) van, s. Bernhard van Orley. Hier ist nur anzumerken, dass Vasari ihn als *Bernardo di Bruselles* erwähnt.

Brustgesims, auch Bandgesims genannt, ist das Gesims, welches zwei Etagen von einander auf der äussern Mauerfläche trennt.

Brustglieder nennt man die obern Glieder unter den äussern Gliedmaasen, während die untern *ossa extremitatum* die Bauchglieder genannt werden. Jedes der obern Glieder besteht aus Schulter, Oberarm, Vorderarm und Hand; erstere aber aus dem Schlüsselbein und dem Schulterblatte.

Brustknochen, *ossa pectoris s. thoracis*. Die Brust wird von dem Brustbein, Brustblatt (*sternum s. xyphoides*), am vordern mittlern Theile des Brustkastens, und den Rippen gebildet. Das Brustblatt besteht aus dem Handgriffe, dem Körper und Schwertfortsatze, welche drei Knochen im Alter in einen verwachsen. Der Handgriff (*manubrium*) ist von viereckiger Form, mit zwei Gelenkgruben für die Rippen; der Körper (*corpus sterni*) länglich viereckig mit sechs Gelenkgruben, und der Schwertfortsatz ähnelt der Spitze eines Schwerts (ξιφός). Das Brustbein bindet sich mit dem Schlüsselbeine durch Kapselbänder, und Knorpel heften die sieben obern wahren Rippen an. Bei Männern ist es länger als bei Frauen. Die Rippen (*costae, pleurae*) sind 24 lange, dünne, elliptisch-gekrümmte Bogen zur Seite des Brustkastens. Die 7 obern jeder Seite, die wahren Rippen (*costae verae s. genuinae*) hängen durch Knorpel unmittelbar am Brustbeine. Die falschen oder kurzen Rippen (*costae spuriae s. nothae*) sind durch Knorpel untereinander, nicht mit dem Brustbeine, sondern mit dem Knorpelansatze der siebenten wahren Rippe verbunden. Nur die beiden letzten sind am vordern Ende verbindungslos und heissen daher fliegende Rippen (*costae fluctuantes*).

Brustmauer wird statt Brustlehne gesagt, wenn das Geländer aus vollem Mauerwerk besteht.

Brustschild mit den Worten „*Spes, Fides, Charitas*“ trägt der heil. Wilibald. Ein „Brustschild von zwölf Edelsteinen“, darunter die Steine Urim und Thumim stralen, führt Aaron als Hoherpriester.

Brüstung, jede niedrige (bis zur Brust reichende) Wand, z. B. einer Kanzel, unterhalb eines Fensters, das Geländer einer Treppe etc.

Bruttier hiessen die Bewohner des alten Italia und früheren Oenotria, des heutigen *Calabria ulteriore*. Nach dem 2. punischen Kriege wurden die Bruttier wegen ihrer Verbindung mit den Karthagern zur Strafe von den Römern in Abhängigkeit gebracht und seitdem zu Staatssclaven erklärt, so dass sie die Dienste von Lictoren, Gerichtsdienern und Boten verrichten mussten. Auf einer Münze der Bruttier sieht man Bienen neben dem Kopf einer Juno. (*Goltz. Magn. Graec. tab.* 24.)

Brutus, Lucius Junius, Sohn des Marcus Junius und der Tochter des ältern Tarquinius, war unter Tarquinius Superbus ein Anführer der Ritter (*tribunus celerum*) und begleitete in Folge einer zu Rom wüthenden Pest die Söhne des Königs Tarquinius Superbus zum Orakel in Delphi. Als die letztern dort die Frage stellten, wer nach des Vaters Tode über Rom gebieten werde, erwiederte die Priesterin: „Der, welcher zuerst die Mutter küsst!" Die Königssöhne verglichen sich, das Loos entscheiden zu lassen; nun lief Brutus den Berg hinab, dass er niederfiel und mit der Lippe die Mutter der Erde berührte. Als Lucretia, des Tarquinius Collatinus Gemahlin, sich den Dolch in den Busen stiess, um die Entehrung nicht zu überleben, die sie von Sextus Tarquinius Superbus erlitten, liess der dabei gegenwärtige Brutus die Maske fallen, zog den blutigen Dolch aus der Wunde und schwur den Tarquiniern Rache. Er verbündete sich die Anwesenden durch einen gleichen Eid und liess sofort die Thore sperren, das Volk zusammenrufen, den Leichnam öffentlich ausstellen, und drang auf Verbannung der Königsfamilie, die sich ausserhalb Rom im Lager befand. Als dies beschlossen worden, beantragte er die Abschaffung der Königswürde und Einführung einer freien Verfassung, worauf man bestimmte, dass zwei jährlich gewählte Consuln die höchste Gewalt ausüben sollten, welches Amt nun zuerst ihm und dem Tarquinius Collatinus 509 vor Chr. ertheilt ward. König Tarquinius, sich vom Heere verlassen und die Thore gesperrt sehend, schickte Abgesandte zur Stadt, um sein Privateigenthum herauszuverlangen, welcher Forderung man auch mit Vergnügen entsprach. Die Gesandtschaft zettelte aber trotz des königlichen Versprechens, die Republik nicht antasten zu wollen, zugleich eine Verschwörung an, in die sie mehre Jünglinge, darunter auch die beiden Söhne des Brutus und seine und des Collatinus Neffen, zu ziehen wusste. Da entdeckte zum Glück ein Sclav, Namens Vindex, das Unternehmen; sofort wurden die Schuldigen eingefangen und die Consuln liessen am folgenden Morgen das Volk zu den Comitien berufen. Brutus verurtheilte seine eignen Söhne als Verräther am jungen Freistaate zum Tode, und befahl den Lictoren, an ihnen das Gesetz zu vollziehen. Kein Bitten des Volks noch der Söhne konnte den Vater vom Gesetz zu weichen bestimmen. Er wohnte standhaft der Hinrichtung bei, und erst nach derselben verliess er die Volksversammlung, um seinen Gefühlen sich hinzugeben; doch musste er bald zurück, da sein Mitconsul Collatinus seine schuldigen Vettern zu retten wünschte. Das Volk aber sprach deren Tod aus, verbannte den Collatinus und machte den Valerius zu Brutus' Mitconsul. Unterdess hatte der von Porsenna unterstützte König ein Heer gesammelt, womit er auf Rom rückte. Brutus führte die Reiterei dem Feinde entgegen, während ihm genüber Aruns, des Tarquinius Sohn, befehligte. In der Hitze des Gefechts stiessen beide Führer auf einander und durchbohrten sich gleichzeitig mit ihren Spiessen (509 vor Chr.), worauf endlich der Sieg sich für die Römer entschied. Prachtvoll war die Bestattung des Brutus; ihn betrauerten die Römerinnen als Rächer ihrer Geschlechtsehre, und die dankbare Republik errichtete ihm auf dem Kapitole ein Standbild von Erz, das ihn mit gezogenem Schwert in der Mitte der sieben Könige zeigte. (Im zweiten Vorzimmer des Conservatorenpalastes zu R., im sogen. Zimmer der Wölfin, wird ein erzener, angeblich den Luc. Jun. Brutus vorstellender Kopf mit eingesetzten Augen von Elfenbein aufbewahrt, welchen im 16. Jahrh. der Cardinal Ridolfi Pio da Carpi dem röm. Magistrat schenkte. Den weder durch eine Inschrift, noch aus Münzen kenntlichen Kopf erklärt Winckelmann's grosser Nachfolger für die einzige treue Copie des einst neben den sieben Königen auf dem Kapitole stehenden Originals. Dieser Erzkopf sitzt auf einer ebenfalls erzenen, der Antike wahrscheinlich von neuern Händen nachgebildeten, mit der Toga bekleideten Brust, und ruht auf einer Säule von Porta Santa. (Visconti: *Iconografia romana II.* Nr. 1. 2.) Es ist darin ein fester, sehr ernster, ja strenger Charakter wahrhaft ausgedrückt, was vielleicht auch die einzige Ursache des ihm beigelegten Namens ist. Alle Formen sind bestimmt angegeben, streng, doch ohne Steifigkeit; das Gewand ist breiter und mit besserm Geschmacke gelegt als an den meisten consularischen Statuen und Brustbildern. Diese Umstände berechtigen vielleicht, das Werk für eine Arbeit älterer Zeiten als die der röm. Kaiser zu halten. Bekanntlich hat Jacques Louis David die tragische Geschichte des ältern Brutus zum Gegenstand eines Gemäldes gemacht; doch opferte der Künstler dem Effecte zu viel, indem er die entseelten Leichname

der Söhne vor dem Hause des Vaters vorbeitragen lässt. — Die Geschichte des jüngern Br., des Marcus Junius Brutus, des würdigen Erben der Gesinnung des Lucius Junius, ist schon im Art. „Marcus Antonius" in der Hauptsache miterzählt worden. Hier wird nur bemerkt, dass seine Mutter Servilia die Stiefschwester des Cato Uticensis war, die ihn im J. 85 vor Chr. gebar. Mit Cassius das Haupt der Verschwörung gegen Cäsar, glaubte er die Bande der Verwandtschaft mit letzterm dem Heile des Vaterlands opfern zu müssen, daher die Worte Cäsars, als dieser ihn unter seinen Mördern erblickte: „Auch du, Brutus?" (Der schönste Kopf des jüngern Brutus, der sich zu Rom befindet, ist nach Winckelmann vermuthlich der, den der Marchese Rondinini besass. Er wird jedoch von Visconti [*Mus. Pio-Clem. t.* 6. *p.* 75—78.) für ein Bildniss des Domitius Corbulo, Vaters der Domitia, der Gemahlin des Kaisers Domitian gehalten, und zwar aus Gründen, die vermöge der zu Gabii gemachten Entdeckungen wahrscheinlich genug sind. Uebrigens ist dieser Kopf ein vortrefflich gearbeitetes Denkmal und bis auf die ergänzte Nasenspitze und das etwas beschädigte Kinn wohlerhalten; die moderne Halbfigur, auf die er gesetzt ist, mag von Algardi herrühren. Eine antike Büste des jüngern Brutus im Plainpied des Kölner Museum zeigt diesen merkwürdigen Charakter in nicht genügender Auffassung.)

Bruxes, Carlos, ein hispanisirter Flamänder, verfertigte um 1558 für die Kathedrale zu Sevilla Glasgemälde, deren Gegenstand die Auferstehung Christi ist.

Bruyn ist der Name mehrer bedeutender Künstler, darunter der sonderbarerweise in tiefe Vergessenheit gerathene Bartholomäus de Bruyn aus Köln grade der wichtigste ist. Derselbe blühte von 1524—1560, und war der letzte Hauptmeister der alten Kölnerschule, die mit ihm zu Ende des Mittelalters ihr Auge schloss. Sein Hauptwerk soll aus den Gemälden über dem Hochaltare der Kirche St. Victor zu Xanten bestehen, die in den Jahren 1534 – 36 entstanden. Auf dem städtischen Museum zu Köln befindet sich unter anderm eine Kreuzabnahme von ihm; man sieht sie dort im 3. Saale, grade neben der Thür, und sie gilt, im Styl an Werke gleichzeitiger Niederländer erinnernd, für eins der gelungensten Werke de Bruyn's. Als seinen Lehrer nimmt man den sogen. Schoorel [angebl. Meister des Tods der Maria in der Pinakothek] an, mit dessen spätrer Malart Barth. de Bruyn's heil. Hieronymus in der Münchner Pinakothek (Kab. 79) verwandt ist, obgleich dies Heiligenbild röthlicher in der Carnation und von breiterem Auftrag erscheint. Ein dem ähnliches Bild von B. de Bruyn besitzt Graf Spencer in Althorp. Bruyn bildet nicht blos die Schlussfigur der mittelalterlichen Kölnerschule, sondern ragt, sowohl der Zeit, als seiner spätern Tendenz nach, in die moderne Periode hinein. In seinen spätern historischen Bildern nämlich legte er den altdeutschen oder altkölnischen Typus mehr und mehr ab, und hielt sich lieber an den Styl der damaligen italienischen Meister. In dieser Beziehung steht er gleichsam als Uebergangskünstler oder als Vorläufer der modernen Richtung da. Nachdem er unter italienischem Einfluss vom Individuellen zum kalten Idealen übergegangen war, artete er unter Spranger endlich zur widerlichsten Manier aus. (S. den Hausaltar mit der Kreuzabnahme, St. Stephan und Gereon in der Pinakothek. Kab. 112—114.) Vorzüglich war Bruyn als Porträtist; als solchen hebt ihn auch Passavant in seinen schätzbaren Beiträgen zur Kenntniss der altdeutschen Malerschulen (Schorn's Kunstblatt 1841) sehr anerkennend hervor, indem er sagt: „seine Porträts sind mit vielem Sinn für Naturwahrheit behandelt und breit und geistreich gemalt." Das Kölner Museum besitzt von ihm aus der Wallraf'schen Sammlung mehre ausgezeichnete Werke dieser Art, z. B. das Porträt des Arnold von Browiller vom J. 1535, und die mit 1549 bezeichneten Bildnisse des Salsburger und seiner Frau. Wilhelm Füssli spricht von einem männl. Bildniss auf grünem Grunde mit der Jahrzahl 1521, das sich im Ausgangssaale des Köln. Mus. finde und technisch so meisterhaft sei, dass es unter allen übrigen Stücken dieses Saals sogleich in die Augen springe. Auch in andern Gemäldesammlungen trifft man öfter Porträts von unserm Meister, die aber gewöhnlich dem bekannten H. Holbein dem Jüngern zugeschrieben werden, obschon dessen Behandlungsweise von der des Barth. de Bruyn sehr verschieden ist. Unter den Strixnerschen Lithographien nach Gemälden der jetzt der Münchner Pinakothek einverleibten Boisserée'schen Sammluug lauten zwei Blätter auf Barth. de Bruyn, mit welchem Recht — wissen wir nicht. Genug, Dr. Nagler sagt von dem einen Werke, einer Pietas mit Flügelbildern, dass der Styl edel, die Gewänder gut geworfen seien und die ganze Composition sich in schöner Harmonie abschliesse; das andre Werk, die Heilung der Besessnen durch den heil. Ewald (im Dillis'schen Kataloge gar dem Hemskerk beigemessen), wird von Nagler eine unübertrefflich schöne Darstellung genannt, besonders sei das Seelenleiden des Vaters und die Wirkung der Krankheit auf der Tochter Körper wahr und ausdrucksvoll aufgefasst. — Abraham de Bruyn, geb. zu

Antwerpen um 1540, gest. in hohem Alter zu Köln, hat sich als Maler, Stecher und Holzschneider bekannt gemacht; er arbeitete in den J. 1565, 66, 69 und noch zwei Jahrzehnde der folg. Periode hindurch Kupferstiche von geringem räumlichen Umfange, die auf die Werke der Wierixe nicht ohne Einfluss geblieben zu sein scheinen, und die (obgleich hart, in den Extremitäten vernachlässigt und unrichtig in der Zeichnung) wegen der netten und von sichrer Hand zeugenden Ausführung gesucht werden; man schätzt besonders seine Porträts und die Arabesken für Damascirer. Er bediente sich eines Zeichens und der Initialen *A. de B.* Ihn übertraf als Zeichner und Stecher sein Sohn Nikolaus de Bruyn, geb. zu Antwerpen um 1570. Dieser arbeitete im gothischen Geschmack, der sich dem des Lukas von Leyden nähert, erreichte aber dies Muster nicht ganz, denn seine Arbeiten sind trocken und meist ohne Wirkung, von Helldunkel ist keine Idee, doch herrscht Mannichfaltigkeit in den Köpfen, wobei die weiblichen auch nicht ohne Anmuth sind. Nikolaus hat eine doppelte Manier; die eine mit äusserst feinen Strichen, die andre mit breiten Strichen, doch ohne Harmonie. Er stach meist grosse Compositionen und monogrammirte mit *N. de Br.*, *N. de B. fe.*, oder mit einem diese Buchstaben enthaltenden Zeichen. Man kennt von ihm eine grosse Anbetung der Könige in qu. Fol., in schönen Drucken; den riesenbesiegenden David in grosser Landschaft, qu. Fol., vom J. 1609; das vorzügliche Blatt in qu. Fol.: „David, um seinen Weibern zu gefallen, den Götzen dienend", vom J. 1606; den Kindermord, gr. qu. Fol., vom Jahr 1612 und durch F. de Witt gedruckt; ein grosses Stück, im Vorgrunde Menschen zu Fuss und zu Pferd, Baumpartien und Wasser mit Schiff, im Hintergrunde eine bedeutende Stadt, links *IIII Regum V.* (vom J. 1607 und bezeichnet: *N. de Bruyn inv. et sc.*); Landschaften und Märkte nach Vinckenbooms, grosse und gesuchte Stücke; eine Landschaft, wo im Vorgrund eine Damé vor einem Reiter kniet (1608), eine Landschaft mit Wasser und Wasservögeln, beide in schönen Drucken. (Vergl. Heinecken; Hubers Handb. für Kunstliebhaber etc.) — Cornelius de Bruyn. geb. im Haag 1652, studirte die Zeichnung unter Th. van der Schuur, ging 1674 nach Rom, wo er drei Jahre der Malerei sich befliss und in der Schilderbent den Namen Adonis erhielt, besuchte Neapel und machte dann von Livorno aus eine Reise nach Kleinasien, den Inseln des Archipels und nach Aegypten. Nach Italien zurückgekehrt, übte er die Malerei zu Venedig unter dem Deutschen Karl Loth (Carlotto), ging darauf in sein Vaterland zurück und liess hier 1698 seine Reise im Druck erscheinen. Der ausserordentliche Beifall, den dies Werk ärntete, frischte seine Reiselust wieder an; er bereiste nun von 1701—8 Russland, Persien, Indien, besuchte Ceylon und andre asiat. Inseln und publicirte nach seiner Rückkehr 1711 ebenfalls einen Bericht von dieser Reise. Beide Werke wurden ins Franz. übertragen; ihr Werth beruht weniger in der Zuverlässigkeit der Bemerkungen, als vielmehr in der Schönheit und Genauigkeit der Abbildungen, die er sämmtlich gezeichnet und grossentheils auch selbst gestochen hat. Nach seiner 2. Reise lebte Corn. de Bruyn theils im Haag, theils in Amsterdam; zuletzt zog er nach Utrecht, um dort zu sterben.

Bry, Diederick de, geb. zu Lüttich 1528, war Goldschmied, Zeichner, Kupferätzer, Stecher und zuletzt auch Buchhändler (zu Frankf. am M.); seine Blätter, Zierrathen und Geschichten, sind nicht gross, aber so vortrefflich, dass man in ihnen eine Nachblüte jenes ältern Kunststyles der Niederländer erkennt, der während seines Lebens immer mehr verdrängt ward. Auf die Niederlande und Deutschland haben also seine kleinen, aber zahlreichen Arbeiten keinen grossen Einfluss geübt. Mit Diederick de Bry arbeiteten zwei Söhne, Joh. Theodor und Joh. Israel de Bry. Diederick starb 1598 zu Frankf. am M. Von ihm besitzt die Samml. des Erzherzogs Karl in Wien eine Zeichnung: die vier Jahreszeiten. (*Raccolta di disegni. Scuola Fiamminga. Vol. III.*) Sein Sohn Theodor zeichnet entweder: *Joannes Theodorus Bryaeus* (so in *Christi Triumphus* mit allen Heiligen), oder *ITD Bry. fe.* Theodors Blätter sollen die seines Vaters noch in Geist und Geschmack übertreffen. Israel blieb unbedeutend.

Bry, Israel und Theodor de; s. Diederick de Bry.

Bryaxis, Bildhauer nnd Bildgiesser von Athen, arbeitete mit Skopas, Timotheos und Leocharês die Bildwerke am Mausoleum, dessen Bau nach dem Tode des Königs Mausolus zu Halikarnass in Karien begonnen ward. (4. Jahrh. vor Chr.) Laut Plinius goss er eine Erzstatue des Syrerkönigs Seleukus, der mit Ptolemäus den Demetrius bei Gaza besiegte und sich in den Besitz von Babylonien setzte. Der Zeitraum zwischen jenen Arbeiten am Mausoleum und diesem Erzbilde umfasst 10 Olympiaden; sonach ist die künstlerische Thätigkeit des Bryaxis eine sehr lange gewesen. Ein Aeskulap mit Hygiea von ihm stand auf der Akropolis von Megara; ein Dionysos aus

Marmor stand in Knidos. Eine Statue der Pasiphaë wird von Tatian (*adv. Graec.* §. 54) erwähnt. Die Kolossen des Bryaxis fallen, da der Geschmack für Kolossalstatuen erst in der makedonischen Zeit aufkam, in sein späteres Alter. Fünf kolossale Götterbilder von ihm standen in dem mit Kolossen bedeckten Rhodus. Ein kolossaler Apollo (Akrolith), der mit der Rechten aus einer Schaale eine Libation ausgoss, stand in Daphne bei Antiochia.

Brylow, Alexander und Karl, s. unter Brülow.

Bubastis, eine ägypt. Göttin, angeblich dieselbe, die bei den Griechen als Artemis (Diana) verehrt ward, jedoch nur in der Eigenschaft als Mondgöttin mit dieser verwandt. Sie war Tochter des Osiris und der Isis (des Dionysos und der Demeter) und Schwester des Horus (des ägypt. Apollo). Beiden Götterkindern war in der Stadt Buto ein Heiligthum; vorzüglich aber ward Bubastis in der ihren Namen tragenden Stadt verehrt, wo sie einen von zwei Kanälen des Nil umgebnen, durch die Anmuth seiner Lage und Bauart ausgezeichneten Tempel hatte. Zu ihrem jährlichen Fest zu Bubastis sollen, nach Herodot, bis 700,000 Menschen (Männer und Weiber, noch ungerechnet die Kinder) auf dem Nil herbeigeschifft sein. Das Fest lief mitunter in solche Fröhlichkeit aus, dass es lasciv wurde. Heilig war der Göttin die Katze, unter deren Bilde sie auch verehrt ward; gestorbne Katzen wurden einbalsamirt und nach Bubastis gebracht. Der Sage nach soll Bubastis, als die Götter vor Typhon flohen, sich in Katzengestalt verborgen haben. Bilder der Göttin in Gestalt der Katze oder mit Katzenkopf finden sich, aber selten, auf ägypt. Monumenten. Mit der Katze wurde der Mond bezeichnet, wegen der verschiednen Farben, der nächtlichen Geschäftigkeit und der Fruchtbarkeit dieses Thiers. Aus der Meinung, dass die Katze mit dem Mond ab- und zunehme, entstand der Mythus, die Katze sei des Mondes Tochter, und so erklärt sich, dass Bubastis, die katzgestaltete Göttin, als Tochter der Isis oder des Mondes figurirt, als welche sie den Neumond bezeichnet. Zuletzt ward sie wie die Ilithyia der Griechen, als Geburtsgöttin, verehrt.

Bucephalus, nach griech. Laut Bukephalos, heisst jenes Ross Alexanders des Gr., das er schon als Knabe zu bändigen wusste und das ihm später auf allen Feldzügen als Schlachtross diente. Nachdem es, entweder in der Schlacht gegen Porus oder um diese Zeit zufolge des Alters und der Strapazen, gefallen war, nannte Alexander eine am Hydaspes erbaute Stadt darnach Bucephala. Dies Pferd war aus der Züchterei des Thessaliers Philonikus um 13—16 Talente erkauft worden und soll seinen Namen bald von einem eingebrannten Stierkopfe, bald von seinem wilden Blicke, bald von seinem breiten stierähnlichen Kopfe, bald von zwei hornähnlichen Auswüchsen auf seiner Stirn erhalten haben. Philologen meinen, dass der Name ursprünglich zur Bezeichnung einer eigenthümlichen thessalischen Pferderasse gedient habe. Ein Abbild des Bucephalus ist im Art. Alexander d. Gr. auf S. 266 mitgetheilt.

Buch ist das allgemeine Emblem der Kirchenväter, Bischöfe und Aebte. Ein Buch, von einem Schwerte durchstochen, führt Bonifacius; ein aufgeschlagnes hält der heil. Ludger; ein Buch mit zwei Augen darauf gehört der heiligen Ottilia.

Büchel, Name zweier Basler Künstler. Ein Büchel erbaute gegen Ende des 18. Jahrh. das noch jetzt als solches dienende Postgebäude zu Basel, an dem zwar ein Wiedererheben der Baukunst zu besserm Geschmacke vermerkt wird, das aber noch nicht den wahren Typus von Schönheit, Einheit und Zweckmässigkeit offenbart. Emanuel Büchel, ein Basler Bäcker, copirte ums J. 1768 alle damals im Kloster Klingenthal noch vorhandnen Gemälde, meist bibl. Gegenstände, auch den Todtentanz daselbst, welcher der älteste in Basel war. Sein Band mit dem nach dem Original gezeichneten und kolorirten Klingenthaler Todtentanze und den Copien der andern frühern Bilder jenes Klosters findet sich auf der Basler Bibliothek, ebenso ein kleineres Heft Büchel's mit denselben Nachzeichnungen, die ohne Zweifel seine ersten Skizzen sind, während jener Band die nähere Ausführung davon enthält. Auch sieht man dort von Em. Büchel ein Foliobuch mit Copien nach dem Holbeinschen Todtentanze, die er 1773 in 48 Blättern anfertigte. Die Figuren sind hier etwas grösser und fleissiger gemalt; die Zeichnung aber ist nicht gediegner als in den vorigen. Die enkadrirte Copie desselben Gegenstands auf Einem Blatte, von Rudolf Feyerabend 1806 kurz vor Einreissen der Kirchhofmauer bei der Predigerkirche genommen, ist den Büchelschen Zeichnungen unbedingt vorzuziehen, da letztre zwar antiquarischen, aber keinen künstlerischen Werth haben.

Buchmalerei; s. Miniaturmalerei.

Büchner, Gustav, geb. 1816 zu Hannover, lebt als Medailleur zu Barmen. Seine derzeit noch unedirten Schriften über sein Kunstfach sind: 1) Die Medaillirkunst in ihren Anfängen, ihrer Ausbildung und Vervollkommnung bei den verschiednen Völkern; 2) Biographien der bekanntesten, um die Vervollkommnung ihrer Kunst verdienten Medailleurs, mit Relief-Tafeln.

Buchsbaum, Hans, ein ausgezeichneter altdeutscher Baumeister des 15. Jahrh., der am Stephansdome zu Wien thätig war, ohne, wie es scheint, der dasigen Steinmetzenzunft anzugehören. Nach Peter von Brachowitz, der die Arbeit am Thurm bis 1429 leitete, ward Buchsbaum der Thurmbaumeister. Er setzte 1433 dem Thurme die Spitze auf, und legte auch die Hand an den zweiten Thurm, der unvollendet geblieben. Unter Buchsbaums Leitung arbeiteten im J. 1430 mehre geschickte Steinmetzen an der trefflichen Domkanzel, und dieselben Steinmetzmeister führten auch die beiden Brustbilder des Hans Buchsbaum, eins unter der Kanzel, das andre am Peterpaulsaltare aus. Die Sage, dass Meister Pilgram den Buchsbaum, dem noch als Gesellen die Aufführung des zweiten Thurms übertragen worden sei, aus Neid vom Gerüst gestürzt habe, gehört lediglich ins Reich der Märchen und hat sich im Volk durch willkürliche Erklärung eines uralten Bildwerkes am Dom gebildet. Man gewahrt nämlich oben am Riesenthor einen Jüngling, der seinen verletzten Fuss auf das andre Knie zu stützen scheint. Wie wenig nun die darauf gestützte Volkssage Glauben verdient, ergiebt sich schon daraus, dass Anton Pilgram von Brünn erst zu Anfang des 16. Jahrh. als Werkmeister zu St. Stephan auftritt, nachdem Buchsbaum wohl schon über ein halbes Jahrhundert todt war.

Buckelear, s. Buecklaer.

Buecklaer (Beuckelaer), Joachim, geb. um 1530 zu Antwerpen, gest. das. 1571, war Verwandter und Schüler des Pieter Aertsen. Gleich seinem Lehrer macht er den Uebergang von der Geschichts- zur Genremalerei. Er malte erst Kirchengemälde (z. B. den Palmsonntag) im strengeren Sinn, wählte dann aber solche heil. Ereignisse, die eine Verbindung mit dem Genre gestatteten, dergestalt dass dieses mehr als jenes hervorgehoben wurde. Endlich liess Buecklaer, nach Aertsens Vorgange, das bisher beibehaltne biblische Ereigniss meistens weg und malte gradezu Obstmärkte, Fisch- und Fleischhändler, Küchen mit lebensgrossen Figuren, in denen er grosses Talent besass, überhaupt solche Gemälde, in denen er Blumen, Früchte, Fische, Vögel, Fleisch und Lebensmittel aller Art anbringen konnte. In solchen Bildern zeigt er sich ebenso geschickt als sein gleichzeitig arbeitender Lehrer. Seine Gemälde, die er selbst schlecht bezahlt erhielt, wurden nach seinem Tode ihrer Wahrheit und schönen kräftigen Färbung halber ausserordentlich geschätzt und um Vieles theurer verkauft. Gemälde kleineren Umfangs, z. B. ein sehr künstlicher Markt von ihm, scheinen seltner als seine räumlich grossen zu sein. Im Jahr 1567 malte er einen Lebensmittel verkaufenden Bauer und zwei Weiber, lebensgrosse Figuren, das Ganze mit landschaftlichem Hintergrund. Das mit dem Monogramm des Künstlers und der Jahrzahl bezeichnete Gemälde befindet sich in der kais. Gemäldegallerie im Belvedere zu Wien. Ein von B. im J. 1568 gefertigtes Bild in der Pinakothek zu München zeigt Fische in einer Tonne und den Maler selbst als Fischhändler mit Frau und Tochter. Im sechsten Zimmer der Gall. des *Museo Borbonico* zu Neapel fand Dr. Rathgeber acht grosse Gemälde Buecklaers, jedoch so hoch aufgehängt, dass alles in ihnen befindliche Kleinere dem Auge sich entzog. Vier derselben haben folgenden Inhalt: Obstverkäuferin, Fischverkäufer, Geflügelhändler, Fleischhändler. Eins der übrigen zeigt im Hintergrunde den in den Tempel gehenden Christus. (Vergl. Kunstbl. 1823, S. 159.) In der Samml. der Moritzkapelle zu Nürnberg sieht man unter Nr. 10 einen „Christus auf dem Marktplatze dem Volke gezeigt", eine sehr reiche Composition, mit Gebäuden im italienischen Geschmack. Mit Buecklaers Monogramm und 1566 bezeichnet. Dr. Waagen sagt von diesem Stück: „Der Gegenstand ist fast nur dazu da, dem Bilde den Namen zu geben, denn Christus und Pilatus erscheinen als kleine Figürchen weit im Hintergrunde, das Herz des Malers aber ist im Vorgrunde bei den bewegten Gruppen des gemeinen Volkes, welches sich mit allerlei Episoden sehr breit macht. In diesen zeigt sich viel Talent, doch, wie der Vortrag und das harte ziegelrothe Fleisch, von sehr derber Art. Der weiss gewordne Himmel bezeugt, dass hier die blaue Farbe gebraucht worden, welche bald nach 1550 in Aufnahme, gegen das J. 1600 aber wieder ausser Gebrauch kam, indem die Maler die üble Eigenschaft des Verschiessens gewahr geworden sein mochten." — Es wird vermuthet, dass das mit *Johan Beukler. J. Holbein fecit* bezeichnete Brustbild eines links gewendeten, mit einer Mütze bedeckten Mannes unsern Buecklaer darstellt. Auf Stein gezeichnet von N. Strixner im *Recueil des Oeuvres Lithographiques. Vol. II. a Munich* 1816. (*Fol. XVIII.* 6.)

Buffalmacco, ein Maler der altflorentinischen Schule, von dem die Scenen aus der Geschichte Christi herrühren, welche der Bilderreihe mit dem Triumph des Todes im Campo santo zu Pisa vorangehen. Die Geschichten der Genesis daselbst sind ihm fälschlich zugeschrieben worden; diese wurden am Schlusse des 14. Jahrh. von Pietro di Puccio gemalt. Buffalmacco gehört, gleich den andern alten Malern des Campo santo, der germanischen Stylrichtung an.

Büffelhörner wurden von den Alten in dünne Scheiben geschnitten, welche, weil sie durchscheinend waren und ein eingeschlossnes Licht sehr weit leuchten liessen, ihnen zu Laternen dienten. Man machte nun diese Scheiben auch bunt, sie bald färbend, bald bestreichend, und verwendete sie ferner zu der sogen. Cestrum-malerei (Cestrum-Enkaustik). Plinius fügt hinzu: „Die Natur ist so duldend, dass man sogar die Hörner lebender Thiere in siedendem Wachse geschmeidig macht."

Bulach, ½ Stunde von Karlsruhe, mit einer neuen, 1834—37 erbauten Kirche, die zu den wichtigsten Bauten unsers berühmten Heinrich Hübsch gehört. Dies Gotteshaus dient den Gemeinden Bulach und Beyertheim, welche auch die Material- und Beifuhren, die Kirchenstühle, Altäre etc. aus eignen Mitteln bestritten, zur gemeinsamen Kirche; die badische Domänenkasse bezahlte die eigentlichen Baukosten, nur 40,000 Gulden betragend. Die Kirche hat eine Länge von 140 F., eine Breite von 66 und eine lichte Höhe des Mittelschiffs von 60 F. Sie erreicht im Gesammteindruck die wenn auch grössere und reichere protestantische Kirche zu Freiburg im Breisgau. Man kann sich im veredelten byzantinischen Style nicht leicht ein gelungeneres neueres Erzeugniss denken. Auf mässiger Anhöhe sich erhebend, stellt sich die Kirche schon von ferne sehr günstig dar. Ihre Verhältnisse sind edel und einfach. Die Hauptfaçade ziert ein grosser Eingang mit hübschen Ornamentirungen; hierauf Vorhalle und ein Haupt- und zwei Seitenportale, rundbogig, geschmackvoll. Das Schiff ist auf jeder Seite von fünf, in der Mitte abgetheilten (im Halbzirkel geschlossenen), jedes Nebenschiff wieder von fünf, aber höhern, nicht abgetheilten rundbogigen Fenstern durchbrochen. An den Nebenschiffen und dem Chor erheben sich zwischen Fenstern leichte zierliche Strebepfeiler; ebenso ziehen sich um die ganze Kirche unten Sockel, oben Friese. An das Chor lehnen sich die beiden Thürme an, deren Spitzen schichtenweise mit hartgebrannten Backsteinen, nur 4½ Zoll dick, ohne Verputz gemauert sind. Im Innern der Kirche gewahrt man zwei Reihen von je vier schönen achteckigen Säulen, welche Schiff und Abseiten trennen. „Was die Gestaltung der Deckengewölbe betrifft [sagt Hübsch in seinen „Bauwerken", Karlsruhe 1838], so wurden diese nicht auf die gewöhnliche Weise — wonach sie entweder Kreuzgewölbe oder Kugelgewölbe sind — an den Gurtbogen angesetzt, sondern sie bestehen aus Tonnengewölben, welche nach der Mitte der Schiffe ansteigend gleichsam ein zweites Dach bilden und — nach einem Stichbogen von 14 Fuss Spannweite und von 2 Fuss Pfeil gewölbt — nur einen halben Backstein (4½ Zoll) dick sind." Das Chor wird durch eine im Rundbogen gehaltene Gallerie geziert. Obgleich diese Kirche den byzantinischen gleicht, so erhellt doch genugsam aus Obigem, dass sie im Speziellen edler und origineller durchgeführt ist, als viele alten jenes Styles, und diese verhältnissmässig kleine, ganz einfache Kirche bringt eine reinere Stimmung und einen würdigern Eindruck hervor, als z. B. die kolossalen Kirchen im nahen Karlsruhe. — Die Fresken im Innern der Bulacher Kirche sind von der Hand Friedrich Dietrich's, Prof. an der Kunstakademie zu Stuttgart. Ueber dem Haupteingange sieht man den englischen Gruss; die Composition ist zart und in den Farben viel Harmonie. An den unmittelbar an das Chor stossenden Querseiten sehen wir zuerst neben dem Taufstein den Besuch der Maria bei Elisabeth; die Figuren sind wie in den übrigen folg. Bildern fast lebensgross. Elisabeth drückt Marien freundlich die Hand, sie hinwieder fühlt sich heimlich bei ihr. Maria erscheint sanft, ihr Aeusseres jugendlich. Elisabeth ist von würdigem Ausdruck, neben ihr Zacharias, ihr Mann in seiner priesterlichen Kleidung, ein ausdrucksvoller Kopf. Der Hintergrund (Landschaft) ist einfach gehalten; das Ganze von wohlthuendem Eindruck, das Kolorit gelungen, die Farben nirgends weder grell noch eintönig. Gegenüber, neben der Kanzel, sieht man die Geburt Christi. Das Kind ist als selbstbewusstes höheres Wesen poetisch-kirchlich aufgefasst, der junge Hirt, zwar den Hut abnehmend, aber zweifelnd, ob ein solches Kind der Heiland sein könne, trefflich; ganz gläubig dagegen betet es der ältre Hirt an, auch recht gut. Der Hintergrund ist ungekünstelt, das Ensemble ruhig, klar, die Arbeit bis in die untergeordneten Details (z. B. an Gewandung, Korb etc.) vollendet, die Carnation rein und vom braunen Hirten bis zum blassweissen Kinde richtig individualisirt. Im Chor sieht man 1) die Anbetung der Dreikönige. Maria und Joseph scheinen durch die Huldigungen, die ihrem Kinde gelten, sich auch sehr gehoben zu fühlen; ein

sehr charakteristischer Kopf ist der eine König (in violettem Mantel) mit grauem Haar. Die ganze Darstellung ist voll Bewegung und Handlung, dabei Haltung und Schluss; das Kolorit gut, die Perspective ebenso, Zeichnung und Modellirung präcis. 2) Christus am Oelberg, wo im Heiland die Bekümmerniss stark ausgesprochen ist, obschon im Totaleffect dies Gemälde die vorigen nicht ganz erreicht. 3) Die Kreuzigung. Christus hat ausgekämpft, in seinen Zügen ist noch das vorherige stille Dulden zu lesen, auch der Leib in Zeichnung, Modellirung und Färbung ganz gut; sonst viele schöne Einzelheiten, doch weniger glücklich die Anordnung, da die zwei Knieenden, zwei Stehenden und zwei Schwebenden nach zu viel Symmetrie schmecken. 4) die Grablegung. Christi Charakter ähnlich den Zügen im vor. Bilde, würdig; die ganze Handlung, wie er zur Grabesstätte getragen wird, schön gedacht und ausgeführt; der Mann, der ihn unter den Armen hält, eine so klassische Figur wie in Holbeins Passion auf der öffentlichen Bibliothek zu Basel. Die Frauen erreichen, wie es W. Füssli schien, die männliche Gruppe an Schönheit nicht. Gut sind Hintergrund, Luft, Engel auf Wolken. 5) Die Auferstehung. Christus steigt aus der Gruft empor, die Wächter sind schlafestrunken, oben zeigt sich ein Kranz von Engeln. Der Heiland erscheint gleichsam neugeboren, indem er viel jugendlicher als in den vor. Bildern gebildet ist; ein schöner künstlerischer Gedanke. Nur lässt sich die Stellung des Herrn nicht vertheidigen. Die Beleuchtung ist originell. — Der Gesammteindruck, den dieser Cyklus von Fresken macht, ist durchaus befriedigend.

Bularchus, einer der ältesten Maler, lieferte eine grosse Tafel mit der Schlacht der Magnesier, nach Andern mit der Zerstörung Magnesia's, welches Gemälde vom Lyderkönig Kandaules, dem letzten Herakliden, der auch den Namen Myrsilus führte, mit Gold aufgewogen ward. Die Zeit des Künstlers lässt sich also ermessen, wenn man weiss, dass Kandaules im 2. Jahr der 15. Olymp. von Gyges ermordet ward; nur kann das Bild nicht die Zerstörung jener Stadt durch die cimbrischen Trerer, die erst unter Ardys nach Olymp. 26 geschah, dargestellt haben.

Bülau, Theodor, Architekt zu Hamburg, gewann 1844 durch seinen Plan zu einem neuen Lokale der Hamburger patriotischen Gesellschaft den ersten der ausgeschriebenen Concurrenzpreise. Der mit 100 Dukaten gekrönte Bauriss ist im mittelalterlichen Style, beinah im gothischen Kirchenstyle, und mit der Rücksicht entworfen, dass die von dem alten Rathhause glücklich geretteten Kaiserbilder hier einen angemessenen Platz wiedererhalten. — Th. Bülau und J. Popp gaben auf ihre Kosten heraus: „Die Architektur des Mittelalters in Regensburg, dargestellt durch den Dom, die Jakobskirche, die alte Pfarre und einige andre Ueberreste deutscher Baukunst.“ (Das Werk erschien von 1834 ab in 10 Heften zu Regensburg.)

Bulla hiess die goldne Kapsel, welche im alten Rom die Knaben vornehmer Abkunft zugleich mit der Toga prätexta am Halse hängend auf der Brust trugen. Diese Insignie mit der Prätexta stammte von den Etruskern, bei denen die Bulla zu den Auszeichnungen der Lukumonen gehörte. Imperatoren trugen sie beim Triumfe, indem darin Geheimmittel eingeschlossen waren, die gegen den Neid schützen sollten. Ursprünglich trugen sie nur patrizische Knaben, dann überhaupt die Ingenui, und selbst die Knaben der Freigelassnen durften etwas Aehnliches, nämlich ein Lederband oder eine *Bulla scortea*, am Halse tragen. Mit Ablegung der Toga prätexta fiel auch die Bulla weg, die nun den Laren geweiht ward. Statuen junger Römer mit der Bulla sind häufig (vergl. Becker's Augusteum *tab.* 119; *Museo Borbonico VII*, 43, 49; Visconti's *Iconogr. Rom. tab.* 19.) und in Herkulanum sind selbst Bullae gefunden worden. Plautus und Cicero erwähnen Bullae auch als Zierrathen der Janua.

Bullant, Jean, Erbauer des Schlosses von Ecouen (um 1540), zählt zu den vorzüglichsten französischen Architekten des 16. Jahrh., welche, ohne sich zwar noch der schönen Gothik in Einzelheiten zu entschlagen, doch die moderne Architektur und deren auf antike Principien basirtes System zuerst mit Entschiedenheit aufnahmen und geltend machten. Seine Blüte fällt zwischen 1540 — 73. Von dem grossartigen Palast, den er für Katharina von Medicis gebaut hatte, zeugt nur noch die Denksäule, die so ungeschickt in der neuen Kornhalle zu Paris eingemauert ist. Der äussern Mauer des kreisförmigen Kornhallengebäudes einverleibt, wird diese architektonisch wie bildhauerisch den grossen Denksäulen des Alterthums nachgeahmte Säule nur noch am Kopf von der Sonne beschienen, und man hat an ihr eine Sonnenuhr angebracht, während ihr Piedestal in einen Springbrunnen verwandelt ist. Zu dem Schlosse der Tuilerien legte Bullant vereint mit Philibert Delorme die Fundamente. Es herrscht Dunkel darüber, welchen Antheil jeder von ihnen an den Arbeiten dieses grossen Werkes hatte. Was man bestimmt weiss, ist, dass beide Architekten, von der Mediceerin Katharina beschützt und angestellt, den Plan eines

Palastes entwarfen, der, abgesehn von den Vergrössrungen, die er im Lauf der Zeiten erhielt, von weit grösserem Umfange war als der gegenwärtige. Nach älteren Planen, welche Ducerceau uns aufbewahrt, war derselbe mit Seitenhöfen, grossen Ställen und zahlreichen andern zugehörigen Gebäuden begleitet. Die Arbeiten Bullants und seines Werkgenossen beschränkten sich auf den grossen mittlern Pavillon, auf die beiden daranstossenden Flügel und die zwei an beiden Enden derselben befindlichen Pavillons. Man glaubt Bullant die ionische Säulenordnung an den beiden, mit zwei Säulenordnungen gezierten Pavillons am Ende der beiden Flügel, welche jetzt Gallerien mit darüber befindlichen Plattformen bilden, zuschreiben zu dürfen. Ein minder bedeutendes Denkmal Bullants hat nicht die mindeste Veränderung erlitten, nämlich das H ô t e l d e C a r n a v a l e t, dessen mit Bildwerk von Jean Goujon geziertes Thor noch ganz das Gepräge des herrlichen, obgleich etwas magern Styles trägt, welcher diese Epoche der Kunst charakterisirt. Der Ueberrest des Palastes ist das Werk einer andern Zeit. Bullants Hauptwerk, das uns die Zeit noch fast in seiner ganzen Integrität überliefert hat und bei dem er die Ehre der Architektur mit keinem Andern getheilt, ist das Schloss zu E c o u e n. Es ward vor 1540 erbaut oder wenigstens angefangen, denn die Geschichte sagt, dass der Connetable von Montmorency während seiner Ungnade, welche von 1540 bis zum Tode Franz I. im Jahr 1547 dauerte, sich in sein Schloss zu Ecouen zurückgezogen habe. Ein gewisses Gemisch von Gothik und Antike bietet hier augenscheinlichere und zahlreichere Kontraste dar, als in Bullants spätern Werken. Das Gothische gibt sich hier zunächst durch die Art der Construktion zu erkennen, welche von innen und aussen aus jenen kleinen Steinen besteht, die bei den Gebäuden des Mittelalters fast immer die äussere Fläche der Mauern bilden. Man erkennt es ferner an der Grösse der Kreuzstöcke und an der Höhe der Dächer: zwei Charaktere, deren Gepräge sich bis auf unsre Zeit in mehren Bauwerken Frankreichs erhalten hat. Man erkennt es nicht minder an jenen Thürmchen, welche an den Pavillons emporsteigen, die sich an den vier Ecken der vier Gebäude erheben, welche den Hof umgeben. (Diese Pavillons traten an die Stelle der Thürme, die sich in den Ecken der gothischen Schlösser erhoben.) Man erkennt es endlich an den Details der Verzierung, womit die Kreuzstöcke der zweiten Etage ausgeschmückt sind. Dagegen lässt sich das antikisirende Streben leicht an der Regelmässigkeit der Anordnung und des Verhältnisses, welche das Aeussere und Innere des Schlosses darbieten, an der Anwendung der Säulenordnungen bald in Pilastern an den Einfassungen der Kreuzstöcke, bald in allein stehenden Säulen auf den verschiedenen Vorsprüngen, an dem Geschmack und der Reinheit ihrer Profile und endlich an der Eleganz vieler Theile der Verzierungen erkennen, welche auf den Thüren, um die Nischen und in den Profilen der Architektur mit Auswahl vertheilt und mit Feinheit ausgeführt sind. Das Schloss besteht äusserlich in 4 Hauptgebäuden, die einen quadratischen Plan bilden, in dessen Ecken sich 4 viereckige Pavillons erheben, welche um eine Etage höher als das übrige Gebäude sind. In den innern Ecken dieser Pavillons befinden sich Thürmchen, welche nach unten kegelförmig zulaufen. Auf einer Anhöhe gelegen, ist das Schloss mit Abhängen und Esplanaden, die zu demselben hinaufführen, und von drei Seiten mit Gräben umgeben; die vierte hat eine Terrasse, welche den Flecken Ecouen beherrscht. Verschiedne andre Construktionen, sowohl inner- als ausserhalb desselben, haben ihm den Charakter eines festen Schlosses gegeben, der sich zu jener Zeit nicht immer blos auf das äusserliche Ansehn beschränkte. Der Aufriss im Innern, d. h. im Hofe, besteht aus einem Erdgeschoss, einer ersten Etage und einer zweiten, welche noch in das Dach hineingeht und beweist, wie alt schon in Frankreich der Gebrauch der Fenster ist, die man, nach einem neuern Namen, „Mansarden“ nennt. Die zwei Hauptetagen sind mit grossen Fensteröffnungen durchbrochen, deren Einfassungen mit vieler Gleichförmigkeit durch die ganze Etage hindurch mit hervorstehenden Pilastern von einer ziemlich schlechten Form geziert und in Fugenschnitten behauen sind. Die Pilaster an den Einfassungen der Mansardenfenster sind auf die gleiche Weise von korinthischer Ordnung. Was an diesem innern Aufrisse besonders bemerkenswerth ist, sind die Säulenordnungen der schon erwähnten Vorsprünge. Dem des Eingangs oder der äussern Façade, von 4 dorischen Säulen mit Piedestalen auf einem fortlaufenden Untersatze, und über denselben von einer ähnlichen ionischen Säulenordnung gebildet, fehlt es weder an Eleganz, noch an Correctheit des Styls und der Details. Noch mehr aber bewundert man die beiden Vorsprünge an den zwei Hauptseiten des Hofes. Der erste wird aus zwei Säulenordnungen übereinander, einer dorischen und einer korinthischen, gebildet. Der Zweite, noch majestätischer als der Erste, besteht nur aus einer Ordnung von 4 grossen korinthischen Säulen, die so hoch als das Gebäude sind und ein sehr schönes

Peristyl bilden. Die mittlere Säulenweite, breiter als die beiden übrigen, öffnet den Zugang zur Treppe, die hier ihren Anfang nimmt. Die Pilaster unter diesem Peristyl entsprechen den Säulen. Zwischen den 4 Seitenpilastern befindet sich immer eine Nische, in welchen vormals die beiden Figuren Michelangelo's standen, welche ursprünglich für das Grabmal des Papstes Julius II. bestimmt, nach und nach vom Schlosse Ecouen in das Hôtel Richelieu und von da in das kön. Museum zu Paris übergingen. Das Gesims dieser Säulenordnung ist sehr reich und der Fries mit Trophäen und andern allegorischen Gegenständen geziert, die sich auf die Familie Montmorency beziehn. Der zweite Vorsprung, welcher dem ersten entspricht, stellt blos die Form einer mit zwei dorischen Säulen auf Piedestalen gezierten Arkade dar. Die Säulen tragen ein sehr schönes Gesims mit Dreischlitzen, woran die Metopen mit Waffenrüstungen, Kronen und Symbolen ausgefüllt sind. Die Archivolten sind mit geflügelten Viktorien geschmückt, die sich einen Lorbeerzweig entgegen reichen. — Es sind, seit Bullant, in Frankreich unstreitig Gebäude von weit grossartigerer Erfindung im Geist der antiken Kunst, weit schönere Paläste als das Schloss Ecouen aufgeführt worden, aber an keinem findet man Theile der Architektur, welche klassischer sind als die eben beschriebenen. Man wird vielleicht von keinem einzigen Nachfolger Bullants eine grössere Reinheit der Profile, eine feinere Ausführung, ein richtigeres Gefühl für schöne Verhältnisse und den wahren Charakter einer jeden Säulenordnung, und endlich eine bessere Nachahmung der Werke des Alterthums in diesen Beziehungen anführen können. Bullant hatte sie übrigens mit allem Fleisse studirt und die Resultate seiner Studien in einer Abhandlung verkündigt, die aber längst verschwunden ist. Was uns indessen vom Schloss zu Ecouen übrig, kann diesen Verlust einigermassen ersetzen. Ja man kann dort (denn man wird der Ansicht Chambrai's beipflichten dürfen) noch weit sicherer die Theorie Bullants erkennen. Laut Chambrai enthält dieses Baudenkmal die regelmässigsten Modelle der drei griechischen Säulenordnungen. „Der Architekt, der es baute", sagt er, „war einer der Ersten, die es versucht, die Lehre Vitruvs. von der er sich immer als einer der eifrigsten Anhänger bewiesen, praktisch auszuführen." Es war für B. keine geringe Ehre, von Chambrai zu den klassischen Baumeistern gerechnet zu werden, zwischen deren Architekturen er seine berühmte Parallele zog. Auf Chambrai's Werk sind überhaupt Alle zu verweisen, welche, weil sie Bullant's Bauten nicht selbst gesehn, sich keine Vorstellung von den Verbindlichkeiten machen können, die ihm die moderne Architektur in Frankreich schuldet. In der That begegnete Bullant, was fast allen denen begegnet ist, die irgend eine neue Bahn eröffnen: „Er hatte das Verdienst und Andre ärnteten die Ehre!"

Bullen, kaiserliche und päpstliche. Ihr Name leitet sich von der goldnen Kapsel her, welche im alten Rom von vornehmen Knaben als Insignie über der Prätexta am Halse getragen ward (vergl. den Art. *Bulla*). Seit dem 9. Jahrh. bedienten sich die byzantinischen und fränkischen Kaiser einer Bulla oder goldnen Kapsel für das mittels Schnur einer Urkunde angehängte Siegel; dann ward das Siegel und endlich die Urkunde selbst Bulla genannt, wie die berühmte goldne Bulle Kaiser Karls IV. beweist. Die wichtigste Bedeutung gewann der Ausdruck Bulla im hierarchischen Rom, wo er für die im Namen des Papstes ausgefertigten offnen und mit herabhängendem Siegel versehenen Urkunden über gewichtige Gegenstände gebraucht wird. Diese Bullen sind in lateinischer Sprache auf Pergament geschrieben, und zwar auf die rauhe Seite desselben und mit gothischen Buchstaben. Alle tragen an der Stirn den Namen und Titel des Papstes, z. B. *Gregorius, episcopus, servus servorum Dei etc.* dann folgt ein allgemeiner Eingang, nach dessen Anfangsworten man die Bulle benennt, so z. B. die berüchtigte Bannbulle *In coena domini,* die Urban V. 1362 gegen die Ketzer schleuderte; die Verdammungsbulle *Unigenitus,* 1713 gegen Quesnel gerichtet; die wohlthätige Bulle *Dominus ac redemtor noster,* wodurch die Aufhebung des scheusslichen Jesuitenordens ausgesprochen ward; die Bulle *Ecclesia Christi,* wodurch 1801 das Concordat mit Frankreich vollzogen ward, und die Bulle *De salute animarum*, über die Einrichtung der kathol. Kirche in Preussen. Ihnen ist das in Blei abgedruckte grosse Siegel der röm. Kirche angehängt, das auf der Vorderseite die Bilder der Apostel Peter und Paul und seit dem 16. Jahrh. statt deren das Wappen des regier. Papstes, auf der Rückseite dessen Namen zeigt.

Büllet, Pierre, blühte im 17. Jahrh. zu Paris und war Schüler, Zeichner und Steinmetzenpolier von François Blondel, dem Architekten des Thors von St. Denis. Das berühmteste Werk Büllets war unstreitig der an einem der Eingänge von Paris durch die Strasse St. Martin errichtete Triumfbogen, dem man ebenso uneigentlich, als dem Denkmal seines Lehrers am Eingange der Strasse St. Denis, den Namen eines Thors gegeben. Obschon er hinsichtlich der Composition und der Verzierung

hinter diesem zurücksteht, findet man doch, dass die Verhältnisse seiner allgemeinen Masse und die Anordnung seiner drei Oeffnungen ihn mehr den Mustern des Alterthums nähern. Büllet war Urheber vieler Werke und als Constructeur bei mehr als einer nützlichen Unternehmung angestellt. Dahin gehört die Erweitrung des Quai Pelletier mittels eines sich über den Fluss freitragenden, im Viertelskreise von gehauenen Steinen gewölbten sechs Fuss breiten Trottoirs. Im J. 1685 erbaute er die Kirche der Dominikaner, die nachmals den Namen Saint-Thomas d'Aquin empfing. Man hat von diesem Architekten eine Abhandlung über die praktische Baukunst, welche das Detail der Ausmessungen, Bauanschläge und alles das enthält, was das Juridische bei Bauten betrifft. Büllets klassisch zu nennende „*Architecture pratique*" erschien zuerst 1691 in drei Octavbänden und erlebte eine Menge Auflagen.

Bülow von Dennewitz, Graf Friedrich Wilhelm, preussischer Infanteriegeneral und einer der Helden des deutschen Freiheitskrieges, wurde 1755 auf dem Gute der freiherrlich Bülowschen Familie zu Falkenberg in der preuss. Altmark geboren. Im J. 1793, wo er schon den Charakter eines Majors hatte, zeichnete er sich zuerst während der Belagrung von Mainz aus, indem er den französischer Seits projektirten Ueberfall von Marienborn vereitelte und durch Erstürmung der Zahlbacher Schanze viel zur Eroberung der wichtigen Festung Mainz beitrug. Im Kriege von 1806—7 nahm er als Oberstleutnant unter Lestocq Theil an der Vertheidigung von Thorn und focht in mehren Treffen, besonders bei Waltersdorf, mit Auszeichnung. Im J. 1808 ward er Generalmajor und Brigadegeneral, und 1811 Gouverneur von Ost- und Westpreussen. Als Preussen 1813 den Kampf mit Frankreich wieder aufnahm, war es Bülow, der gegen die Franzosen das erste glückliche Treffen bei Möckern am 5. April lieferte und dadurch sowie durch die eben so glücklich vollführte Einnahme von Halle am 2. Mai das Vertrauen des Heeres und den Freiheitsmuth des Volks überhaupt, der durch die verlorne Schlacht bei Lützen zu sinken drohte, wieder hob. Am 4. Juni schützte er durch den Sieg bei Luckau über den Marschall Oudinot zum Erstenmal das von den Franzosen bedrohte Berlin. Nach dem Waffenstillstand, im Aug. 1813, ward sein Corps der sogen. Nordarmee zugetheilt und Bülow somit unter den Oberbefehl Bernadotte's, Kronprinzen v. Schweden, gestellt. In dieser Stellung sah sich Bülow zur Unthätigkeit verdammt, aber das Zaudersystem des Kronprinzen, der sich auf eine defensive Art der Kriegführung beschränkte, stachelte unsern preuss. Helden um so mehr auf, einem so lähmenden Einflusse sich zu entziehen und im günstigen Moment frei und selbständig zu handeln. So schlug er die Schlacht bei Grossbeeren, wo er zum Zweitenmal Sieger über Oudinot ward, und die Schlacht bei Dennewitz, wo er durch seine trefflichen Dispositionen den zur Hilfe herbeieilenden Marschall Ney überwand, so zum zweiten und dritten Male Berlin rettete und zugleich einen bedeutenden Theil der feindlichen Streitkräfte vernichtete. Zum Lohne für solche Grossthaten nahm ihn Friedrich Wilhelm III. unter die kleine Anzahl der Grossritter des eisernen Kreuzes auf. Nachdem Bülow eine Zeitlang die Belagerung Wittenbergs geleitet, bethätigte er sich nun auch an der Leipziger Völkerschlacht. Von Paunsdorf und Reudnitz her vordringend, war er mit seinen Truppen am 19. Oktober 1813 der Erste an den Thoren Leipzigs, die er mit stürmender Hand eroberte. Als die Verbündeten die geschlagne napoleonische Armee bis zum Rhein verfolgten, ward Bülow beauftragt, die nördlichen Provinzen Deutschlands zu besetzen und den Niederrhein und die Yssel militärisch zu beobachten. Nachdem er bis gegen Ende Januars 1814 ganz Holland und Belgien, mit Ausnahme weniger Punkte, von den Franzosen befreit hatte, ward er befehligt, sich mit der in der Champagne kämpfenden schlesischen Armee unter Blücher zu vereinigen, was er, nachdem er die Festung Lafère und Soissons eingenommen, am 4. März bewirkte. Nun half er den Sieg bei Laon, wo er das Centrum kommandirte, erfechten, nahm Compiègne ein und beschloss den Feldzug, als die Verbündeten in Paris einrückten, mit Besetzung des Montmartre. Zu Paris ernannte ihn der König von Preussen zum Infanteriegeneral, erhob ihn unter dem Namen „Bülow von Dennewitz" in den Grafenstand und versah ihn mit einer Dotation an Gütern im Werth von 200,000 Thalern. Nach dem Frieden ward B. kommandirender General von Ost- und Westpreussen. Bei Eröffnung des Feldzugs von 1815 ward er Oberbefehlshaber des 4. Armeecorps und führte dasselbe in Eilmärschen dem Blücher zu, um diesem in der Schlacht bei Waterloo den Sieg erkämpfen zu helfen. In Folge davon zum Chef des 15. Linienregiments ernannt, kehrte er im Januar 1816 auf seinen Posten nach Königsberg zurück, von dem ihn aber bereits am 25. Febr. der Tod abberief. — Die nebengedruckte Abbildung zeigt das Standbild des Generals, welches auf Befehl Friedr. Wilhelms III. errichtet, im Jahr 1822 zur rechten Seite des neuen Wachtgebäudes zu Berlin aufgestellt ward. Die Höhe des

ganzen Ehrendenkmals beträgt 18 Fuss, wovon 10 Fuss auf das Fussgestell und den Sockel kommen. Das Standbild Bülow's ist in einem Block karrarischen Marmors von der schönsten und härtesten Art ausgeführt. Durch die Bekleidung mit dem Reitermantel über der Generalsuniform ist es gelungen, das Zeitgemässe und allgemein Bekannte, mithin Natürlichste, mit dem Kunstgerechten einfach und glücklich zu verbinden. Bülow's ausgezeichnete Gaben als Feldherr waren in einem seltenen Grade von einem glücklichen Erfolg begleitet, und diesem gemäss spricht sich daher in der Stellung wie im Ausdrucke, ungemein treffend, ein fester Muth und eine freudige Zuversicht aus. Auf der Vorderseite des ebenfalls aus karrarischem Marmor bestehenden Fussgestells befindet sich über dem, zum Kunstwerk ausgebildeten preussischen Adler die Inschrift mit aus vergoldeter Bronze eingelegten Buchstaben: Friedrich Wilhelm III. dem General Grafen Bülow von Dennewitz im J. *MDCCCXXII*." Auf der linken Seite des Fussgestells hält die Victoria (auf die gebändigte siebenköpfige Hydra tretend, welche ohnmächtig noch den frisch wachsenden Lorbeerspross zu benagen sucht) in stolzer Ruhe zwei auf die Siege von Grossbeeren und Dennewitz bezügliche Lorbeerkränze empor. Auf der hintern Seite des Fussgestells schwebt die Victoria, in der Rechten die zum Kampf erhobene Lanze, in der Linken einen Lorbeerkranz, auf den Fittichen des Adlers über eine Anzahl unten angedeuteter und durch Inschriften näher bezeichneter niederländischer und französischer Vesten dahin, womit sprechend und sinnreich die rasche Eil, in welcher diese Eroberungen recht eigentlich wie im Fluge gemacht wurden, ausgedrückt ist. Auf der rechten Seite des Fussgestells hat die rasch vordringende Victoria mit der Linken bereits den Lorbeerzweig ergriffen, welchen die den Wurfspiess kühn schwingende Rechte ihr zusichert. Ihr zur Seite der brittische Löwe im Moment des Ansprunges zum Kampfe. Auf diese einfache Weise ist hier die Schlacht von Belle-Alliance sehr glücklich bezeichnet. Der Meister des ganzen, den Helden wie den Künstler ehrenden Werkes ist Christian Rauch.



Bundeslade bedeutet in der Symbolik der mittelalterlichen Kunst den Mutterleib der Maria.

Bündig nennt man im Bauwesen, wenn mehre Gegenstände von verschiedner Stärke zu einem Ganzen so vereint werden, dass sie auf einer Seite völlig eben sind, auf der andern aber die stärkern Theile hervortreten lassen. Sollen z. B. Hölzer von verschiednen Dimensionen zu einer Holzwand verbunden werden, so kann

dieselbe nur auf einer Seite **bündig** gemacht werden, auf der andern aber werden die stärkern Hölzer vor den schwächern hervortreten. Soll die Wand auf **beiden** Seiten bündig werden, so ist alles Holz gleich stark zuzurichten. Der Maurer kann nur Mauern von mindestens 1½ Stein Stärke auf beiden Seiten bündig oder so fertigen, dass auf keiner Seite Steintheile hervortreten. Bei einsteinigen Mauern ist dies unmöglich, da alle Steine weder an und für sich vollkommen gleiche Dimensionen haben, noch die Breite von je zweien mit der Fuge genau die Länge eines andern ausmacht. Man muss sich also begnügen, einsteinige Mauern auf einer Seite bündig zu machen. — Ebenso nennt man es „bündig", wenn Gegenstände in andre eingelassen werden und ihre Fläche nicht vor die, in welche sie eingelassen sind, vortritt. So werden z. B. die Scheinecken etc. der Fensterbeschläge in die Flügel bündig eingelassen, d. h. sie bilden mit der des Flügels eine Ebene.

Bundseite nennt man in der Baukunst die Seite eines Gegenstandes, welche **bündig** (s. d. Erklär. unter diesem Wort) gefertigt ist, im Gegensatze der andern, wo einzelne Theile hervortreten.

Bundständer, der Stiel in einer Holzwand, auf welchen eine Scheidewand trifft. Er wird in der Regel stärker als die übrigen Stiele der Wand gemacht, weil er mehr als jene durch Zapfenlöcher geschwächt wird, denn es sind nicht nur die Riegel der Wand, in deren Mitte er sich befindet, in ihm verlocht, sondern er wird auch von den Riegeln der Scheidewand getroffen, die sich an dieser Stelle mit ihm verbinden. Man legt in den verschiedenen Wänden die Riegel daher auch wohl etwas höher oder niedriger, damit sich nicht drei Riegellöcher an einer und derselben Stelle des Bundständers befinden.

Bundwände, gleichbedeutend mit Scheidewänden, wenn sie zugleich den Zweck erfüllen, die Frontwände oder eine Front- und eine Mittelwand mit einander zu vereinen oder an einander zu ankern. Der Ausdruck ist üblicher beim Fachwerksbau als beim Massivbau.

Buonarroti, s. Michelangelo.

Buon fresco; s. Freskomalerei.

Buontalenti, **Bernardo**, einer der geschicktesten und fruchtbarsten Architekten der Florentiner Schule, dessen Werke sehr zahlreich sind. Mit der praktischen Architektur verband er die Kenntniss und Praxis aller Arten von Arbeiten, die in das Gebiet des Mechanikers, Decorators, Civil- und Militäringenieurs gehören. Er beendigte das Gebäude der Gallerie zu Florenz und baute zu Pratolino die Villa des Grossherzogs; ferner sind von ihm: der das Casino benannte Palast hinter San Marco, die Paläste Piazza, Acciauli und der des Grossherzogs zu Pisa. Er gab die Zeichnungen zum Palaste **Strozzi**, den man durch den Beinamen *Canto de' Pazzi* bezeichnet. Die mit dem Hospital 1287 gegründete Kirche *S. Maria nuova* zu Florenz hat ihre jetzige Gestalt von Buontalenti und Giulio Parigi empfangen (1611); die Modernisirung der 1250 erbauten St. Trinitàkirche daselbst rührt von B. allein her. Zum Oberingenieur von Toskana ernannt, liess B. im ganzen Lande Brücken und Dämme bauen. Er erfand viele Kriegsmaschinen und soll die erste Idee zu den Bomben und Mörsern gegeben haben. Dieser seltene, vielseitige Geist war auch in der Malerei geschickt; im Miniatur war er durch Clovio, im Malen durch Salviati, Vasari und Bronzino unterwiesen worden. Er schuf so tüchtige Malerwerke, dass Franz I. mit solchen dem deutschen Kaiser und dem Könige von Spanien Geschenke machte. Die Florentiner Gallerie besitzt sein selbstgemaltes Bildniss. Buontalenti führt den Beinamen *delle Girandole;* seine Lebenszeit fällt in die Jahre 1536—1608.

Buonvicino, **Alessandro**, genannt „**Moretto**", wurde zu Brescia (nicht zu Rovato) im letzten Decennium des 15. Jahrhunderts geboren. Sein erster Lehrmeister war der Brescianer *Fioravante Ferramola*, doch die höhere Ausbildung empfing er in Venedig durch **Tizian**. Im J. 1515 malte er die heilige Magdalene, welche sich jetzt in der Akad. d. sch. K. zu Venedig befindet, und im J. 1524 das Hauptaltarblatt im Dom seiner Vaterstadt, wo er sich von nun an bis an sein Ende, mit wenig Unterbrechungen, aufhielt. Die meisten Arbeiten führte er in Oel aus, aber seine Fresken in der Villa Martinengo al Novarino zu Brescia beweisen, dass er auch in diesem Fache nicht minder Grosses hätte leisten können. Auch im Porträt war er ausgezeichnet; doch war Moretto's eigentlicher Beruf die Historienmalerei und zwar die Composition heiliger Gegenstände, bei denen er edle Formen mit grosser Naturwahrheit zu verbinden und den Ausdruck von Schwermuth, Liebe, Andacht und Demuth auf das Glücklichste zu treffen verstand. Bei Ausübung seiner Kunst war er von so kindlich frommem Sinne durchdrungen, dass er z. B. zur Composition seines berühmten Madonnenbildes in Monte Paitone sich durch Gebet, Fasten und den Genuss des heil. Abendmahls vorbereitete. So Grosses auch Moretto in den ersten

zwei Decennien seiner Laufbahn geleistet, so nahm er doch in späterer Zeit einen noch höhern Aufflug, und diese Richtung empfing sein Genius durch Raffael, dessen erhabne Eigenthümlichkeiten er auch in den ihm zu Gesicht gekommnen Nachbildungen und Kupferstichen zu erkennen verstand, und Giulio Romano's Werke in Mantua erschlossen ihm völlig die neue Welt der röm. Malerschule. Ein Mann wie Moretto konnte kein sclavischer Nachahmer werden, sondern er erschuf sich mit edler Freiheit einen neuen Styl, in welchem er die Vorzüge beider Schulen auf eine glückliche Weise zu vereinen wusste. Der grosse Urbiner wirkte auf ihn wie auf Correggio, und es bleibt nur beklagenswerth, dass weder Moretto noch Corr. je in Rom selbst, an der Urquelle des Schönen, schöpfen konnte. Die vorzüglichsten unter den vielen trefflichen Arbeiten Moretto's sind: 1) das Hauptaltarblatt in der Kirche S. Clemente, eine Madonna gen Himmel schwebend, mit mehren Heiligen; 2) die Krönung Mariens, mit dem Erzengel Michael — einer Raffaels würdigen Gestalt — in San Nazario e Celso; 3) der heil. Joseph in der *Madonna delle Grazie*, sämmtliche drei Bilder in Brescia; 4) eine Madonna als Himmelskönigin, früher in Verona und seit Kurzem in Berlin; 5) eine Madonna mit den vier Kirchenfürsten im Städelschen Museum zu Frankfurt; 6) die heil. Justina mit dem Einhorn und dem knieenden heil. Cyprian, welches berühmte Bild, im Belvedere zu Wien, lange fälschlich dem „Pordenone" zugeschrieben ward, wogegen, nachdem Kugler in seiner Kunstgeschichte es für ein wahrscheinliches Werk unsers Moretto genommen, jetzt in einem gehaltreichen Aufsatze aus der Feder des Freiherrn Ransonnet (in der „Zeitschrift für österr. Literatur und Kunst") der unumstössliche Beweis hergestellt worden ist, dass kein andrer als Bonvicino il Moretto Schöpfer dieses Kunstwerks sei. — Man hat verhältnissmässig wenig Kupferstiche nach Moretto. Clods Werk: *Pinacoteca del Palazzo reale delle arti e scienze di Milano* (1812) enthält deren sieben. Eine gelungene Platte hat Cecchini in Rom (1799) von einer Heimsuchung Mariens geliefert. Der grösste und schönste Stich nach Moretto ist aber das Blatt von Rahl in Wien, nach der angeblich pordenonischen heil. Justina. Eine kolorirte Kopie hievon findet man in Litta's *famiglie italiane*, *fasc.* 25. *tav.* 15. (*Milano* 1831). — Ueber die Gestaltung von Moretto's häuslichem Leben weiss man soviel wie nichts; selbst über den Zeitpunkt des Anfangs und Endes dieses fruchtbaren Künstlerlebens schwebt gleiches Dunkel. Seine wahrscheinlich letzte Arbeit, mit der Jahrzahl 1554, sieht man in der Gallerie der durch ihre Freundschaft mit Platen bekannten Gebr. Frizzoni in Bergamo. Wenn Moretto früher nicht gebührend gewürdigt wurde, so ist die neuste Zeit gegen ihn gerechter gewesen; seine mit Recht auf ihn stolzen Mitbürger haben ihm zwei Denkmäler in Brescia errichtet, und erst kürzlich ward seine Büste im Kapitol unter den Büsten der grössten Maler aller Zeiten aufgestellt.— Zur Vervollständigung des eben Mitgetheilten fügen wir Folgendes hinzu. Die Eigenschaften, wodurch sich Moretto vor andern Meistern der venediger Schule auszeichnet, nämlich das grössere Stylgefühl in der Composition, der höhere Adel in den Charakteren, der gewähltere Geschmack in den Formen und Gewändern, die feinere Durchbildung der Zeichnung aller Theile, — diese Vorzüge finden sich vornehmlich an den Werken aus seiner mittlern Epoche vor. Dieser Zeit gehört das Bild an, welches neuerlich für das Berliner Museum erworben ward und *Ales. Morettus. Prix. F. MDXLI.* bezeichnet ist. Es stellt in seinem obern Theile die auf Wolken thronende Maria und die heil. Anna mit dem Jesuskind, welchem der kleine Johannes eine Frucht darreicht, und zwei verehrende Engel dar. Die Köpfe bestätigen hier den Ausspruch des Vasari, der von den Köpfen Moretto's sagt: *tengono della maniera di Raffaello da Urbino*. Im Ausdruck findet sich ein leiser Anklang von Melancholie. Unten sieht man einerseits den Fra Bartolommeo Arnoldo, Vorsteher des Klosters der Umiliati zu Verona, einen schon bejahrten Mann, der dieses Bild in eine Kapelle der jetzt aufgehobnen Kirche *Maria della Ghiaja* daselbst gestiftet hatte, andrerseits seinen Neffen, einen Mönch desselben Klosters. Beide richten ihre Blicke knieend zur obern Gruppe empor. In der Wahrheit und dem naiven Ausdruck dieser Porträtköpfe, in der meisterlichen und naturgetreuen Durchführung der weissen Ordensgewänder tritt die naturalistische Richtung der venediger Schule, aber in ihrer edelsten Form, hervor. Beide Theile des Bildes werden durch einen schwebenden Engel von blühender Färbung und einer seltenen Schönheit in Form und Ausdruck verbunden, der auf einem Spruchzettel die Gefühle der Marienverehrer in den Worten entfaltet: *Tuo sidere afflari reviviscere est.* Den Hintergrund bildet eine bergige Landschaft von feinem kühlen Ton. Dies Bild, schon von Ridolfi rühmlich erwähnt, befand sich zuletzt in der Gall. des Grafen Lechi zu Brescia; es ist auf Leinwand gemalt, 8 F. 6¾ Z. hoch, 6 F. ½ Z. breit. Eine höchst gelungne Lithographie davon hat der tüchtige Steinzeichner Schertle für das Werk ausgeführt, welches

der Buchh. Simion über die Gallerie des Berl. Museums herausgibt. Aus der spätern Zeit Moretto's, wo ein entschieden tizianischer Einfluss bei ihm hervortritt, indem mit einer ungleich grössern Kraft und Wärme der Färbung auch die Köpfe seiner historischen Figuren porträtartiger, die Formen derber und breiter werden und die Composition minder fein abgewogen erscheint, datirt ein andres Bild im Berliner Museum, welches (einst gleichfalls in der Kirche *Maria della Ghiaja* zu Verona befindlich) die Anbetung der Hirten darstellt. Dr. Waagen sagt in seinem Bericht hierüber (Kunstblatt 1845, Nr. 3): „Wie so viele Maler des Mittelalters, hat auch Moretto dadurch, dass er den Vorgang in den Resten eines röm. Tempels, der nothdürftig zu einer Strohhütte umgeformt ist, geschehen lässt, andeuten wollen, dass das Christenthum sich auf den Trümmern des Heidenthums erhebt. Ja wir sehen sogar im Vorgrunde den Torso des zerbrochnen Standbildes der vormaligen Gottheit des Tempels. Die Verwundrung der Hirten ist sehr lebendig ausgedrückt. Besonders zeichnet sich der alte knieende Hirt durch den Ausdruck, wie durch die warme und klare Färbung aus. So sind auch die auf dem Dache der Hütte vertheilten Engel, welche das Gloria singen, von grosser Anmuth und zarter blühender Färbung. Das Ganze macht sich endlich ungemein durch die meisterliche Malerei und durch die vortreffliche Luftperspektive geltend, vermöge welcher sich die verschiednen Pläne sehr deutlich von einander absetzen.“ Bezeichnet ist dies grosse (12 F. 11½ Z. hohe, 8 F. 10 Z. breite) auf Leinw. gemalte Bild durch *Alexander Morettus*; es war ebenfalls in der Samml. des Grafen Lechi zu Verona. Dann besitzt das Berl. Mus. noch von Moretto die Bildnisse zweier Männer, von denen der eine dem andern einen Brief vorliest; sie ziehen durch die lebendige Auffassung und kräftige Färbung an, sind auf Leinwand gemalt (2 F. 6½ Z. hoch, 3 F. 2 Z. breit) und stammen aus der Sammlung der Grafen Brugnuoli zu Brescia. Endlich sieht man in Berlin auch eine Skizze von Moretto's Hand: die Anbetung der Hirten, die besonders durch die sehr geistreiche Composition hervorsticht. (Auf Leinw. 1 F. 11¼ Z. hoch, 4 F. 5½ Z. br.) Die Sammlung im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt am M. besitzt von Moretto da Brescia eine thronende Maria mit dem Kind; man sieht vor dem Throne den heil. Sebastian angebunden, gegenüber den Einsiedler Antonius. Ein grosses und auch im grossen Styl gehaltenes Bild; Antonius besonders eine bedeutsame Figur.

Bürde, Friedrich, geb. am 27. Jan. 1792 zu Breslau, lebt als Professor an der kön. Akademie zu Berlin, wo er den Unterricht im Thierzeichnen leitet. Seine in Oel ausgeführten Bilder sind grösstentheils aus der Thierwelt entnommen. In Folge besonderer Neigung warf er sich ausdauernd auf das Studium der Pferde, doch widmete er auch der Darstellung der übrigen Hausthiere und vieler wildlebenden Thiere emsigen Fleiss. Auch malte er einige Gefecht- und Schlachtbilder. Von 1841 an beschäftigte er sich indess ausschliesslich mit Modelliren von Thieren. Die Gypsmodelle einer Stute und eines Hengstes edler Raçe in ¼ Lebensgrösse waren seine ersten Arbeiten in diesem Fach. Einen Panther, der eine Antilope niedergerissen (in halber Lebensgrösse), liess der König von Preussen nach ihm in Bronce ausführen. Eine Stute mit einem säugenden Fohlen, halb lebensgross, und ein Fuchs, der eine wilde Ente auf ihrem Neste erhascht, während die jungen Enten entwischen, in Lebensgrösse, sind Bürde's neueste Arbeiten im Runden. — In den Jahren 1821—23 gab er in Kupfer radirte „Abbildungen vorzüglicher (von ihm selbst nach dem Leben gemalter) Pferde der kön. preuss. Gestüte“, in drei Lieferungen heraus. Im J. 1825 lithographirte er eine Fortsetzung dieser Abbildungen (in Paris), welcher sich später noch zwei Lieferungen anschlossen. Das ganze Werk, grösstes Querfolio, besteht aus 44 Blättern. In 12 Blättern gab er ferner „Abbildung und Beschreibung merkwürdiger Säugethiere“ (von ihm nach dem Leben gemalt und lithographirt) heraus, wozu die Professoren Brandt und Wichmann die Naturgeschichte lieferten.

Büren, ein Ort im Niederrheinischen, besitzt eine altgothische Kirche, die noch gut erhalten ist.

Büren, Nikolaus von, eigentlich Klais v. Buren, gest. 1445, wirkte als Dombaumeister zu Köln. Man hat keine weitere Nachricht von ihm. Auf ihn folgte beim Dombau der Meister Konrad Kuyn, der 1469 starb. — Laut einer merkwürdigen Urkunde, die Boisserée im Anfange seines Domwerks mittheilt, machten 1424 die Meister des Kölner Steinmetzenamtes (oder der sogen. Steinmetzen-Gaffel) und der bisher noch ausserhalb der Zunft stehende Meister Klais, Werkmeister vom Dom, einen Vertrag: dass die Domlehrgesellen unter Bedingung eines Gulden rheinisch in die Zunft treten und sich auf sich selber setzen, d. h. als selbständige Meister auftreten könnten. Daraus erhellt, dass damals der Dombau nur lässig betrieben ward und die Hoffnung der Vollendung nicht mehr sicher war; wie hätte

sonst die freie Baubrüderschaft sich der Zunft, über die sie sich erhaben dünkte, anschliessen können?

Bürgelin (oder Bürgeln), ehemaliges Kloster unfern Jena, dessen Kirche als eine sächsische Basilika aus der Spätzeit und schönsten Periode des romanischen Styles kunsthistorische Wichtigkeit hat. In ihr sind die Pfeiler aufs Zierlichste, mit leichten Säulchen, gegliedert; ebenso (was sonst bei den Basiliken fast gar nicht vorkommt) die Bögen, welche die Pfeiler verbinden. Auch in allem Uebrigen, was die Anordnung der Architektur, die Vertheilung der architektonischen Dekoration, den Styl des Ornaments betrifft, ist dies (leider in sehr zerstörtem Zustande erhaltene) Gebäude als ein anziehendes Beispiel deutsch-romanischer Baukunst zu bezeichnen.

Burgen heissen bekanntlich die im Mittelalter so zahllos vorhandnen, durch Wälle, Gräben und Mauern befestigten Plätze, welche eine Hauptrolle in der Geschichte des ritterlichen Germanenthums spielen und gleichsam die Angelpunkte jener romantischen Zeit der abenteuerlichen Thaten bilden. Nächst dem Münsterbau war der Burgenbau lange der wichtigste Zweig der mittelalterlichen Baukunst. Es beruhten in den Ritterburgen die Leistungen der Deutschen auf den Vorgängen der Römer; wie der gothische Münster aus der romanischen Basilika, so ging die Burg des deutschen Ritters aus dem röm. Castell hervor, und wie christliche Kirchen sich häufig auf der Stätte heidnischer Tempel erhoben, so die Burgen über den Grundmauern römischer. Dies findet man im Elsass, am Rhein und an der Donau durch die zahlreichsten Burgenreste bestätigt. Ganz verschieden von den eigentlichen Burgen sind die sogen. Steinringe oder Steinburgen, welche sich hie und da in der Südhälfte Deutschlands noch vorfinden. Diese Steinringe rühren ohne Zweifel von den alten Germanen her; sie sind meist auf den Gipfeln steiler Berge angelegt und bestehen nur in Mauern, die aus unbehauenen, ohne Mörtel übereinander geschichteten Steinen und Felsstücken aufgeführt sind und gewöhnlich einen Kreis von bedeutendem Umfange beschreiben. Davon unterscheiden sich die im Nordosten, aber auch im Süden Deutschlands vorkommenden Befestigungen der Slaven, welche selten auf Höhen, meist in Sümpfen angelegt sind und in Wällen und Gräben von theils runder, theils quadratischer Gestalt bestehen. Innerhalb dieser slavischen Wälle waren Wohnungen aus Lehm und Holz für die Besatzung errichtet. Eigentliche Burgen erscheinen erst vom 9. und 10. Jahrh. an, wo sich die alte röm. Art, mit Mörtel zu mauern, vom südwestlichen Deutschland her auch im nördlichen Deutschland verbreitete. Die Gestalt dieser aus Stein erbauten Burgen der Deutschen richtete sich natürlich nach der Beschaffenheit des Ortes, und es waren in der Regel die höchsten und zum Beherrschen einer Gegend günstigsten Punkte, auf denen sich die Vesten erhoben, diese Kronen auf Bergeshäupten, die oft so umfänglich waren, dass sie nun heut in ihren Ruinen (man denke z. B. an Hohen-Eppan bei Botzen) wie ein galiläisches Bergstädtchen in Merians Bilderbibel erscheinen. Meist bestanden die Vesten aus einer innern und äussern Burg. Auf dem von Natur festesten Theile des Berges wurde die innere Burg, meist nur mässigen Umfanges und gewöhnlich im Viereck, errichtet; innerhalb dieser, durch den Zwinger geschieden, erhoben sich die weit die Umfassungsmauer überragenden Wohnungen des Burgherrn mit einem hohen und starken Wartthurme, auf dem der Wächter oder „Burgwart" durch sein Horn das Nahen von Freund oder Feind anzeigte; im untern Theile dieses Thurmes war das Burgverliess oder Gefängniss. Uebrigens waren in der innern Burg gewöhnlich eine Kapelle zum Gottesdienst, ein grosser Speisesaal zum Empfang der Gäste, ein Söller zur Erholung, ein Brunnen, und unter den Gebäuden weitläufige Keller für Wein und Bier vorhanden. Die durch einen tiefen Graben von der innern geschiedene, nur durch eine Zugbrücke mit ihr verbundene äussere Burg von bedeutend grösserem Umfang, ward durch eine feste Mauer umschlossen und das äussere Thor derselben durch einen oder zwei starke Thürme vertheidigt. Diese äussere Burg enthielt die Wirthschaftsgebäude, Ställe und Wohnungen für die Burgmannen und Dienerschaft. Der freie Platz in der Mitte wurde zu Waffenübungen, oft zu kleinern Turnieren benutzt. Die besterhaltenen deutschen Burgen, die nächst dem in Ruin liegenden Heidelberger Schlosse zugleich die grossartigsten Burganlagen genannt werden müssen, sind der Karlstein unweit Prag (eine Schöpfung Kaiser Karls IV. und des Baumeisters Matthias von Arras) und die Marienburg, die Vorfeste von Danzig oder das „Schloss der deutschen Ritter", welches noch im 13. Jahrh. begonnen, im Laufe des 14. vollendet ward und nun eine dem Geiste der Alten entsprechende theilweise Restauration erfahren hat. Unter den in der Neuzeit rein im alten deutschen Style wieder auferbauten Burgen ist wohl eine der schönsten die auf dem hohen Landsberg bei Meiningen, wo früher nur eine epheubewachsne Ruine auf der wenig betretnen Höhe zu sehen war. Den Wiederaufbau verdankt man dem

kunstsinnigen jetztregierenden Herzog Bernhard von Sachsen-Meiningen. Dies Bauwerk lohnt sowohl durch seine kühne Structur und den schön gehaltenen mittelalterlichen Styl als durch seinen überraschenden künstlerischen Inhalt reichlich die Mühe, von Meiningen hinweg eine mässige Stunde auf schön gebahnter Strasse aufwärts zu wandeln. Der treffliche Architekt Döbner führte die schwierige Arbeit musterhaft durch, indem er sich ganz an die ursprünglichen Umrisse hielt, jedoch auf passende Verzierungen wohl Bedacht nahm. Aeusserst kühn erheben sich die Brüstungen, und der grosse Thurm mit schönem Erker bietet eine originelle Fernsicht nach dem Thüringer Wald, nach den Bergen der rauhen Rhön und hinab durch die freundlichen Wiesen des Werragrundes. Der Bau zeigt nach aussen ganz das Bild der erhabenen Kraft, die jene mannhafte Vorzeit auszeichnete. Das Innere ist, was bei solchen Gebäuden selten gefunden wird, äusserst geräumig; die Zimmer sind dem Charakter des Gebäudes gemäss mit eichener Täfelung vielfach versehn: hier alte Rüstungen und Waffen gruppirt, dort seltene Jagdtrofäen siegprangend befestigt, und von allen Seiten, was dem Baumeister zu besondrer Ehre gereicht, strömt ungehemmt das volle Tageslicht herein. Das Minnesängerzimmer ist mit sehr gelungnen Arabesken (nach Eberle in Nürnberg) geschmückt. Trefflich hier und dort angebrachte Glasgemälde erzielen einen glänzenden Effekt. Sie sind von Sauterleitner in Nürnberg und von Vörtel in München, welcher letztre auch in die herzogl. Begräbnisskapelle zu Meiningen Glasmalereien von der prachtvollsten Wirkung geliefert hat. Durch einen mit Waffen geschmückten Corridor tritt man in den Rittersaal. Hier begrüsst den Eintretenden eine Reihe historischer Bilder aus der sächsischen Vorzeit und der Ahnengeschichte des fürstlichen Hauses, von Wilhelm Lindenschmitt, der seinen Ruf durch treffliche Arbeiten auf Hohenschwangau und in der kön. Residenz zu München begründet hat, dessen Productionen auf dem Landsberg aber jene Leistungen weit überbieten und den genialen Künstler in einer Vollendung zeigen, die den tiefen Fonds seines reichbegabten Innern herrlich beurkundet. — Ferner verdienen Hervorhebung: die im altdeutschen Geist wiederhergestellte Thüringer Wartburg und die Burg Hohenschwangau an Baierns südlicher Grenze, über welche wir auf die bes. Art. verweisen. Dann zählen hieher die Zierden des Rheinlands: das Schloss Rheineck (vom Bonner Prof. Bethmann-Holweg als Ruine gekauft und durch Lassaulx vortrefflich hergestellt), der herrliche Rheinstein, Sonneck, Rheinfels, die höchst malerischen, vom preuss. Ingenieur-Major Schnitzler wiederhergestellten Burggebäude von Stolzenfels, und der dem kunstsinnigen Grafen v. Fürstenberg gehörende Apollinarisberg, dessen Kirche bereits im herrlichsten deutschen Style vollendet dasteht, und wozu die Schlossgebäude ebenfalls im besten vaterländischen Style von demselben Baumeister, Ernst Zwirner, ausgeführt werden. Als eins der architektonisch bedeutsamsten burgartigen Gebäude der Neuzeit ist endlich das Schloss Kurnik im Grossherzogthum Posen zu nennen, eine Schöpfung Schinkel's, wo derselbe eine eben so geschmackvolle als charakteristische Anwendung vom altdeutschen Baustyl auf die Profanarchitektur gemacht hat. In diesem Schlossbaue, für den Grafen Czialinski ausgeführt, erscheint der Ernst eines zur Vertheidigung und Abwehr bestimmten Gebäudes mit der Heiterkeit, Anmuth und Zierlichkeit eines Lusthauses zur vollendetsten Harmonie verschmolzen.

Burgkmair, Hans, einer der bedeutsamsten altdeutschen Maler, ward 1472 zu Augsburg geboren, wie aus der Inschrift auf seinem eigenhändigen Bildniss in der k. k. Gallerie zu Wien erhellt. (Man liest dort: *Joan Burkmair Malr LVI Jar alt. Anna Aiserlahn Gemachel LII Jar alt. MDXXVIII Mai X Tag.*) Irrig wird dieser Meister ein Schüler des Albr. Dürer genannt. Nur zwei Jahre jünger als Dürer ist er ein durchaus eigenthümlicher Meister und eins der Häupter der in wesentlichen Theilen, Auffassung, Färbung und Malweise, von der Dürerschen Schule sehr verschiednen schwäbischen Schule, deren Mittelpunkt Augsburg war. Er lernte bei seinem Vater, dem Maler Thomas Burgkmair, der noch 1489 zu Augsburg lebte. Eine Zeitlang war B. allerdings zu Nürnberg, wo er sich mit Dürer sehr eng befreundete, aber ohne darum sich zum Schüler seines Altersgenossen zu machen. Von der Freundschaft beider Meister zeugt der Umstand, dass sie gemeinschaftlich an verschiednen Werken für Kaiser Maximilian arbeiteten, dass Dürer das Bildniss Burgkmair's (das Sandrart stechen liess) in sein Buch zeichnete, höchst respectvoll vom Bruder Augsburger sprach und namentlich mehre von dessen Wandmalereien alles Lobes würdigte. B. starb 1559 in seiner Vaterstadt, wo seine Werkstatt die vornehmste und lebhafteste war. In der Moritzkapelle zu Nürnberg findet man unter Nr. 44 (nach dem von Dillis redigirten Katalog) seinen heil. Christoph mit dem Jesuskind auf der Schulter, dabei den heil. Veit mit einer flammenden Blume in einem

Gefäss. (Bezeichnet: *Joann. Burgmair faciebat an. MDV.*) Die Köpfe haben etwas Porträtartiges und im Ausdruck wenig Heiliges, die Glieder sind so mager, wie bei A. Dürer um diese Zeit, doch minder gut gezeichnet. In der Farbenharmonie wie in der Luftperspektive zeigt sich dagegen eine entschiedne Ueberlegenheit über Dürer. Mit Ausnahme eines warmen Rothbrauns, waltet in allen Theilen, auch im Fleisch, die kühle Farbenleiter vor, namentlich ein gegen das Violett ziehendes Braun, ein Grün und Weiss mit schwefelgelblichen Schatten. So ist auch die unbestimmt und allgemein gehaltene Landschaft von bläulichgrünem Ton. Der fleissige Vortrag ist mit Ausnahme der bei der Untermalung schraffirten Fleischschatten mehr malend und verschmelzend, als bei dem in der Regel, zumal in den Umrissen, immer mehr zeichnenden Dürer. Die Nürnberger Moritzkapelle hat ferner von B. unter Nr. 105 den heil. Sebastian und den Kaiser Diocletian (?) unter einem Portal mit landschaftlicher Durchsicht; drei Engel halten hinter ihnen einen Teppich, zwei andre im Bogen Palmen. (Bezeichnet: *Joann. Burgkmair pictor Augustanus faciebat MDV.*) Die Köpfe sind wieder von tüchtigem, durchaus nicht heiligem Charakter; der meist unterschraffirte Körper Sebastians ist zwar mager, aber bis auf den schlecht verkürzten rechten Arm gut gezeichnet und fleissig modellirt. Im Ganzen herrscht die kühle Farbenleiter vor; die Landschaft ist von sehr hellem, grünbläulichem Ton; die schon italienische Form der Architektur beweist leider, wie früh man in Augsburg undeutschen Baustyl annahm. Das Machwerk ist durchhin von grosser Gediegenheit. Unter Nr. 132 ders. Samml. findet man die unter einem Baum sitzende, dem Kind eine Traube reichende Maria (bezeichnet: *Johs. Burckmair pingebat in Augusta Vindelicorum MDX.*), „weit das schönste Kabinetbildchen [erklärt Dr. G. F. Waagen], so mir je von diesem Meister vorgekommen, und höchst wichtig für die mehrseitige Kenntniss seines Talents. In dem ganzen Motiv, den Köpfen von lieblichem Ausdruck, den völligen Formen (nur der Leib des Kindes ist etwas zu dick), den feingeformten und anmuthig bewegten Händen zeigt sich ein Sinn für Schönheit, wie er mir sonst nie bei Burgkmair vorgekommen. Der ganze Gedanke, wie insbesondre die Bewegung der linken Hand Mariens sind eines Raffael nicht unwerth. Der zart bräunliche Fleischton, die warme gesättigte Farbe der Gewänder, wie der sehr fein ausgeführten Landschaft, erinnern dagegen in der ganzen Harmonie lebhaft an die Flügel des Genter Altars der Brüder van Eyck im Berliner Museum. Der Eindruck des Bildes ist in einem seltenen Grade befriedigend und er zeigt, zu welcher Zeit Burgkmair auf der Höhe seiner Kunst war.“ (Kunstwerke und Künstler in Deutschland etc. 1. Th. Leipzig 1843.) Dann besitzt dies. Samml. unter Nr. 175 eine Anbetung der Hirten von ihm. In dem feinen Profil Mariens und ihren erhobenen Händen ist die mütterliche Freude sehr schön und edel ausgesprochen. Leider ist das Kind verwaschen. Das Ganze ist in einer kühlen und dunkeln Stimmung gehalten, der Himmel der Landschaft hellgrünlich. Ausserdem schreibt Waagen ihm auch das dort unter Nr. 94 befindliche, in dem unzuverlässigen Katalog einem Hans Oldenburg beigemessene Bild zu. Dasselbe trägt die Jahrzahl 1541, und ist, wie Waagen bemerkt, eins der seltenen Bilder, worin Burgkmair als Maler von Vorgängen aus dem häuslichen Leben erscheint. Eine mit einem kleinen Kinde, das mit einer Frucht spielt, am Fenster sitzende Mutter betrachtet einen grössern, sich über eine Seifenblase freuenden Knaben. Neben ihm eine sehr gelungene Katze, auf dem Rande des Tisches ein Stieglitz, auf einer Bank ein Gefäss mit Blumen. Die Frau zeichnet sich durch eine schöne Gesichtsbildung und durch die anmuthig bewegten und wohlgezeichneten Hände, das Ganze durch ein bei diesem Meister sehr seltenes Helldunkel aus. Zu den ausgezeichnetsten Gemälden, die man von B. kennt, gehört unstreitig das Hauptbild in der Sammlung des Kaufmanns Hertel zu Nürnberg: eine auf einem Marmorthron in einer Landschaft sitzende Maria, welche in der Linken ein offenes Buch, mit der Rechten die linke Hand des vor ihr stehenden Kindes hält. (Bezeichnet: *M.D.VIIII. Johannes Burgkmayr pingebat.*) Der Kopf Mariens ist in der Form bildnissartig, aber edel, im Ausdruck ächt jungfräulich und, wie alles Uebrige, von ungemeiner Glut, Tiefe und Klarheit der Färbung. In der bis zum Hintergrund sehr ausführlichen Landschaft sind die Kräuter im Vorgrunde meisterlich gemalt. Im Fleisch und in den Gewändern ist der Vortrag sehr gediegen und verschmolzen. Aber unbegreiflich bleibt es, dass ein Meister, der in allen jenen Theilen sich auf einer so hohen Stufe zeigt, in dem Kinde ein Modell von seltener Hässlichkeit und in einer sehr geschmacklosen Stellung treu nachahmen und damit den Totaleindruck des Bildes auf so unangenehme Weise stören konnte. (Waagen's Kunstw. und Künstler in Deutschl. I. S. 289.) Die Gemäldegallerie im Belvedere zu Wien besitzt ausser dem Eingangs erwähnten Selbstporträt Burkmairs noch eine schöne Altartafel von ihm, und auf der Bibliothek daselbst sieht man seine Miniaturen vom grossen Triumfzug

Maximilians, ein herrliches, wohlerhaltenes Meisterwerk. Die Münchner Pinakothek besitzt von ihm die Schlacht bei Zama und die Bildnisse des Herzogs Wilhelm von Baiern und dessen Gemahlin, einer Prinzess von Baden. Im Bildersaale des Augsburger Rathhauses sieht man von ihm eine Kreuzigung. Das Berliner Museum hat neuerdings aus der Reimerschen Samml. folgende Stücke erworben, welche H. B. angehören: 1) zwei Altarflügel, davon der eine den heil. Ulrich, Schutzpatron von Augsburg, eine würdige Gestalt, der andre die heil. Barbara, offenbar ein Porträt, in reichen Gewändern, darstellt; der Hintergrund ist landschaftlich, jedes Bild (auf Holz) 3 F. 4 Z. hoch, 1 F. 4 Z. br. Sie stammen aus Burgkmairs späterer Zeit und sind in allen Theilen sehr fleissig durchgeführt. 2) eine Maria, auf dem Schoosse das Kind haltend, welchem der heil. Joseph eine Traube reicht; im Hintergrunde Ochs und Esel; in der gebirgigen Landschaft von malerischer Beleuchtung ein nach dem goldnen Stern emporschauender Hirt. Auf Holz gemalt, 1 F. 5½ Z. hoch, 1 F. 1 Z. breit, und bezeichnet: *Jo. Burgkmair pingebat in Augusta Regia* 1511. Galleriedirektor Waagen sagt bei diesem ausführlich beglaubigten Bilde des ausgezeichneten Meisters: „Der Geschmack der Architektur beweist, dass er damals schon unter italienischem Einfluss stand. Die Gewänder zeichnen sich durch die tiefe satte Färbung und die treffliche Modellirung der Falten aus.“ — Die lange Kunstthätigkeit dieses Meisters bringt es mit sich, dass seine Werke von mehren Fortschrittsperioden zeugen; nahm er auch von Dürer nichts unmittelbar an, so erfasste ihn doch der neue Geist, der mit dem Nürnberger Genius in die deutsche Malerei kam. Aus seiner Werkstatt sind manche Gesellenarbeiten hervorgegangen, die zwar mit *H. B.* bezeichnet, aber als rohe Fabrikarbeiten dem Meister nicht anzurechnen sind. Er selbst zeichnete, wie aus den obigen Anführungen seiner beglaubigten Werke als wahrscheinlich hervorgeht, wohl stets mit dem vollen Namen, mindestens alle die Stücke, die er selbst seiner werth erachtete. Das in Monogrammenlexicis ihm beigemessne Zeichen ist, selbst wenn er damit zuweilen signirt hätte, ganz unzuverlässig; ebenso die Signatur *H. B.*, die auch Hans Bocksperger, Hans Baldung, Hans Brosamer und A. anwenden konnten. Zu bemerken bleibt, dass er die Zeichnungen zu einer grossen Menge von Holzschnitten in den illustrirten Druckwerken seiner Zeit lieferte; 24 Blätter, die man im Weisskunig mit *H. B.* bezeichnet findet, sollen von ihm selbst geschnitten sein; im grossen Triumfwagen des Kaisers Max tragen die meisten Schnitte dies fragliche Zeichen, ebenso die 21 apokalyptischen Bilder in dem 1523 zu Augsburg durch Silvanum Ottmar gedruckten *„neu Testament mit gantz nutzlichen vorreden.“*

Burgos, Hauptstadt der gleichbenannten span. Provinz und des vormal. Königreichs Altkastilien, zeigt noch durchgängig ein alterthümliches Gepräge. Die Stadt ist in Gestalt eines Halbmondes amphitheatralisch theils am Abhange theils am Fusse eines Berges erbaut und daher winklich und eng. Unter den öffentlichen Plätzen ist der Marktplatz mit seinen Arkaden und der Statue Karls III. am merkwürdigsten. Burgos hat ein sehenswerthes Stadthaus und neben zahlreichen Kirchen eine schöne grosse Kathedrale germanischen Styles, einen wahren Prachtbau, der die Grabstätten vieler maurischer und altkastilischer Herrscher in sich schliesst. In dem germanischen System dieses Dombaues bemerkt man eine Annäherung an den arabischen Styl. Der noch ganz erhaltene Dom, mit drei Thurmgruppen, ward 1240 unter Ferdinand III. begonnen und hatte Johann und Simon von Köln zu ersten Baumeistern. Die Façade mit den Thürmen kam erst im 15. Jahrhundert zur Vollendung. (Vergl. *Ponz: Viaje de España*, 1776, *tom. XII.* In der *Espagne artistique et monumentale*, die Perez de Villa-Amil zu Paris herausgibt, findet man im 13. Heft die lithogr. Abbild. einer grossen Nische in der grossen Kapelle der Kathedrale, und im 14. Heft eine perspectivische Vorderansicht desselben Doms, mit dem Springbrunnen davor, ein sehr malerisches und von Bachelier sehr gut lithographirtes Bild. Eine Ansicht der zu der sogen. *Puerta alta* [hohen Pforte] führenden doppelten Prachttreppe in der Kathedrale wird im 16. Heft der *Espagne art. et mon.* gegeben; eins der schönsten Blätter dieses lithographischen Prachtwerks, indem es den ganzen Reichthum der Bauart dieses herrlichen Domes in vollem Lichte zeigt.) Von kunstgeschichtlichem Interesse ist auch der mit Säulenarkaden umgebne, die Claustrilla benannte Hof im Kloster *de las Huelgas;* die Säulen desselben haben die eleganteste Bildung der spätromanischen Zeit; die Bögen, welche dieselben verbinden, sind bereits spitzgewölbt. Ein Prachtstück des reichen spätgothischen Styls, an die brillant dekorirten Bauten in England erinnernd, ist das Portal, welches in den Chor der Kirche dieses Klosters führt. (Eine Ansicht vom Innern des Chors der Kirche de las Huelgas wird im 13. Heft oder ersten des 2. Bandes der *Espagne art. et mon.* mitgetheilt.) Zu Burgos ist Spaniens Nationalheld, der Cid, dessen

steinernes Bild über einem der neun Thore steht und dessen Grab sich in dem einige Stunden entfernten frühern Kloster *San Pedro de Cardeña* befindet, und Ferdinand Gonzalez geboren, zu dessen Andenken hier ein prachtvoller Triumfbogen sich erhebt. Die Citadelle des neunthorigen Burgos wurde unter Joseph Bonaparte aus einem alten Schlosse geschaffen. In der Nähe von B. befindet sich das reiche Benedictinerkloster *Ona*. Eine Ansicht der Gräber in diesem Kloster liefert das 16. Heft der *Espagne artistique*.

Burgschmiet, Daniel, Bildhauer und Erzgiesser zu Nürnberg, ist der Sohn eines Steinhauers, lernte zuerst die Drechslerei und verband sich nachher mit dem Steinzeichner Buchner zur Nachahmung der Tendlerschen mechanischen Figuren, die dann an einen Franzosen käuflich übergingen. Nun schnitzte er kleine Figuren in Holz mit grosser Porträttreue, lieferte mechanische Füsse, malte selbst Decorationen, und das alles mit ausgezeichnetem Erfolg. Sein Bildhauertalent bekundete er zunächst durch die drei fast lebensgrossen Figuren für das Waisenhaus und dann durch die unter Albrecht Reindl's Leitung ausgeführten Arbeiten bei Wiederherstellung des „schönen Brunnens" zu Nürnberg. Auch begann er bald im Erzguss sich zu versuchen und brachte es hierin zu einer Bedeutendheit, zufolge der er zuletzt mit dem Münchner Stiglmaier in die Schranken treten konnte. Zu seinen ersten Gusswerken gehört die kolossale Büste des Königs Maximilian nach Stiglmaiers Gypsabguss, die der Nürnberger Magistrat dem regierenden Könige Ludwig als Probe dessen, was die polytechn. Schule zu Nürnberg leiste, überreichte. Hierauf lieferte Burgschmiet mit Rotermund die mit vielem Geschick im altdeutschen Style ausgeführten bronzirten Sculpturen des nach Karl Heideloffs Composition erneuerten Hochaltares der Nürnberger St. Jakobskirche. In drei Monaten vollendete Burgschmiet das lebensgrosse Standbild des Melanchthon, das in der Nähe der Aegidiuskirche vor dem Gymnasium Nürnbergs steht und von der Stadt im J. 1826 bei Gelegenheit der 300 jährigen Feier der an jenen Reformator sich knüpfenden Gründung des Gymnasiums errichtet worden ist. Es ist in feinem Sandstein nach dem Entwurfe Heideloffs gearbeitet und zeigt im Charakter die einfache ruhige Würde, die den zweiten Reformator der deutschen Kirche auszeichnete. „Bedenkt man", sagt Dr. Waagen, „dass dieses das erste grössere Werk des Künstlers ist, so wird man dem lebendigen Kopfe wie der ganzen Arbeit seinen Beifall nicht versagen können, wie Manches auch, besonders im Gewande, anders zu wünschen wäre." Nach Vollendung dieses Werks lieferte B. die lebensgrosse Broncestatue des Georg Karl von Fechenbach, letzten Fürstbischofs von Bamberg und Würzburg, zu dessen im Bamberger Dome (im rechten Seitenschiffe am Eingange der Fürstenthüre) errichteten Grabmonumente. Diese von ihm modellirte und gegossne Statue steht auf einem steinernen Postamente; das lockige Haupthaar ist von zierlicher Inful bedeckt, das Gesicht ausdrucksvoll; mit der Rechten ertheilt Fechenbach den Segen, in der Linken hält er den Bischofsstab; das Gewand ist brav drapirt; der Leibrock wird durch den Gürtel zusammengezogen, wodurch sich eine Menge Falten bilden. In der Nähe erscheint die Figur etwas schwerfällig; weit malerischer wirkt sie in einer Entfernung von der linken Seite betrachtet, weil auf dieser Seite der Chormantel schöne Falten bildet. Schön und faltenreich fällt das Untergewand um die Füsse, von denen nur die äusserste Spitze des linken sichtbar ist. Weitere Arbeiten Burgschmiets sind: der durchweg meisterhafte Bronceguss der von Chr. Rauch modellirten Dürer-Statue, welche in der Nähe der Sebalduskirche zu Nürnberg errichtet ist; die Erzstatue Beethovens zu Bonn nach Ernst Hähnels Modell etc.

Burgwerben, im Herzogthum Sachsen, wird schon im 10. Jahrh. unter dem Namen Wirbinaburg als eine der alten Ortschaften des Hassegaus genannt, von welchen Kaiser Otto II. im J. 979 dem Kloster Memleben den Zehnten zueignete. Ueber die Erbauung der ursprünglichen Kirche Burgwerbens ist nichts bekannt, doch vermuthet Richard Lepsius vom alten Theile der jetzigen Kirche, dass dieser noch ins 11. Jahrh. zurückgehe. Die Nebenschiffe sind weggerissen, wie dies auch bei der bestimmt dem 11. Jahrh. angehörenden Kirche zu Pötnitz in ders. Gegend geschehn); über den zugemauerten spitzen Scheidbogen des Hauptschiffs läuft auf der Nordseite eine Reihe kleiner Rundbogenfenster hin; auf der Südseite sind diese von aussen (wohl erst später) zugespitzt worden. Vergl. „Die Kirchen im Herzogthum Sachsen", Naumburg 1826; Heft I. Bl. 4. —

Bürkel, Heinrich, geb. am 9. Sept. 1802 zu Pirmasens in der bair. Pfalz, ist der Sohn eines Wirthes, ward zum Kaufmannsstande bestimmt, hatte aber eine so heftige Antipathie gegen den falschen Gott Merkur, dass er es vorzog, als ehrlicher Schreiber bei einem Friedensgerichte zu arbeiten. Dadurch verlor er fünf Jahre für die Kunst, zu der ihn eine unwiderstehliche Neigung trieb, indem er schon früh ohne

alle Anleitung nach der Natur und schlechten Kupferstichen zeichnete, die er in seiner Vaterstadt auffand, wobei ihm das väterliche Haus als ein Wirthshaus, wo sich oft die bunteste Gesellschaft zusammenfand, mancherlei Stoff bot, den er auf komischnaive Weise in flüchtigen Umrissen mit dem Stift zu Papier brachte. Als er endlich in Strassburg die ersten Oelgemälde sah, erwachte der Drang zur Kunstausbildung so gewaltig in ihm, dass seine Eltern ihm Unterstützung und Erlaubniss dazu gewähren mussten, welche sie ihm aber erst auf die Fürsprache des edlen Regierungspräsidenten Stichaner und nur unter der Bedingung ertheilten, dass er binnen Jahresfrist solche Fortschritte machen müsste, um seinen Unterhalt durch die Kunst zu erwerben, sonst sollte er wieder zur Aktenfeder greifen. So konnte denn Bürkel erst im Jahr 1824 die Münchner Akademie besuchen; er hielt sich indess nicht streng an den Bildungsgang dieser Kunstschule, zeichnete mit rastlosem Eifer für sich, kopirte dann die Niederländer in der Münchner und Schleissheimer Gallerie, machte im Sommer Ausflüge ins bairische Hochland, überall das Leben in seinen mannichfaltigen Momenten mit heiterem Sinn und in leichten gefälligen Zügen auffassend und zu Bildern gestaltend, die er hernach in Oel ausführte. Im J. 1831 ging Bürkel nach Italien, besuchte namentlich Rom, und sein Sinn versenkte sich so in den südlichen Charakter des Landes und Volkes, dass er auch hier die Natur in ihrer Eigenthümlichkeit wiederzugeben wusste. Seine Gabe, sich schnell in einen Landescharakter zu finden und dabei die verschiednen Seiten desselben scharf aufzufassen, macht die Menge und Mannichfaltigkeit seiner Bilder erklärlich, welche letztre wie liebliche Gelegenheitsgedichte erscheinen, die ein heiterer Wanderer auf dem Wege macht. Nach der Rückkehr aus Italien, wo er zwei Jahre verweilte, widmete Bürkel sein schönes Talent der Auffassung des bairischen Gebirgslebens. Er verbindet Landschaft und Handlung auf das Schönste und Innigste mit einander. Jetzt schildert er das heitre, romantische und dabei idyllische Alpenleben, zeigt, mit welcher Freude im erwachenden Lenz die Senninnen und das Vieh hinaufziehen zu den bekräuterten Höhen: schon ist der Bube oben bei der Sennhütte angekommen, nachklettert das Vieh, und er steht und schaut hinab in die ferne Ebene, und schwenkt den Hut und lässt seinen Gruss von Berg zu Berg, von Thal zu Thal erschallen. Der Beschauer fühlt sich selbst wie auf eine vom klaren Himmel umflossene Alpenspitze versetzt, und schaut selber mit Wohlgefallen dahin in die Ferne, die mit Dörfern und Städten besät erscheint. Ein andermal schildert B. den Heimzug von der Alpe, oder er zeigt uns die Sennin neben der Hütte, Wasser schöpfend am Brunnen, umher das Vieh im fetten glänzenden Grase, Schwalben im reinen Himmelsblau schwebend, die weite Landschaft unten im Morgenscheine, und Wandrer steigend den Berg herauf. Dann führt uns B. zur Abwechslung in eine Landschenke zu einer Prügelei, die Scene mit lebendiger Treue schildernd. Selbst aus Italien, dem Lande des Schönen, bringt er vorzugsweis solche Volksscenen, und führt uns in die schmuzigen Kneipen, zeigt uns das Getreibe der Eseltreiber und Bettler, der Mönche und Hirten; die schönen Italienerinnen, auf welchen der Blick mit Wohlgefallen ruht; oder einen ländlichen Tanz vor einem italienischen Wirthshause; eine Bauernfamilie, die nach Rom pilgert, und die pontinischen Sümpfe in der Ferne mit den unheilschwangern Dünsten. Mit gleicher Wahrheit, wie diese und ähnliche Scenen, schildert er auch den Winter, wenn die Natur rings umher erstorben scheint und nur ein leises Leben in falbgrünen Gräsern und dunkeln Tannenzweigen aus dem Schnee hervor sich ankündigt; oder Regen und Sturm mit ihren malerischen Erscheinungen. Zwei Bürkelsche Oelgemälde: „Der Morgen in Tyrol" und „Ruhe der Maulthiertreiber auf dem tyroler Jaufengebirg" sind von F r i e d r. H o h e in den „Neuen Malerwerken aus München" schön lithographirt wiedergegeben. In den „Ausgeführten Radirungen nach Originalgemälden und Zeichnungen deutscher Künstler, von W i l h. W i t t h ö f t in Dresden" (Blätter von 2 F. Breite und 1 F. 7 Z. Höhe; Leipzig, bei Mayer und Wigand) findet sich auch ein Bild unsers Bürkel, eine Idylle von derbem Schlag; man sieht einen in ganz einsamer Gegend umgeworfenen Heuwagen, dabei den Fuhrknecht, der vergebens in die weite Gegend hineinsieht, und sich hinterm Ohr kratzt, nichts Lebendes um ihn, als die matten und müden Pferde und den Hund, der ihm auch nicht helfen kann; zum Glück ist's heller Mittag und der Schaden, sagt man sich, kann vor Abend noch gehoben werden.

Burkhard der Heilige, Bischof v. Würzburg, gestorben am 2. Febr. 753, ist der Patron von Würzburg und Worms, und wird im bischöflichen Ornat, eine Hostie in der Hand haltend, abgebildet.

Burkhardt, L., ein Basler Künstler der Gegenwart, der in Landschaften mit Thierstaffage excellirt, überwiegend aber zur Thiermalerei neigt. Besonders gross ist seine Virtuosität in Darstellung von Jagdhunden. So sah man auf der Züricher

Ausstellung 1840 unter andern Bildern von ihm eine Hundefamilie, die Mutter mit etwa sechs Jungen, welches Bildchen durchaus einen Meister bekundete.

Burleighouse in Lincolnshire, nahe bei Stamford, Landsitz des Marquis von Exeter. Die Decken des Palastes sind von Verrio gemalt; die Gemäldesammlung besitzt ein sicheres Werk von Jan van Eyk (eine Madonna mit der h. Barbara und einem Donator), einige Porträts von Holbein, einen „Luther" von Kranach, einen „Mann nebst Frau" von Rembrandt und ein berühmtes Bild von Carlo Dolce.

Burnitz, Baumeister zu Frankfurt am Main, ist ein Schüler Weinbrenners und hat sich in mehren Bauten als geschmackvoller Künstler bewährt. Zu Frankfurt ist von ihm das Judenhospital, das er trotz den geringen Mitteln, die ihm dazu geboten wurden, noch möglichst im Charakter einer solchen Anstalt ausgeführt hat; ferner das Waisenhaus, das er nach dem Plane von Heinrich Hübsch erbaute und welches ein gelungener Bau von zweckmässiger Einfachheit ist.

Burton, ein jetztlebender Londoner Baumeister, von dem der Triumfbogen bei Hyde-Park-Corner herrührt. (S. die neue Ausgabe der „*Illustrations of the Public Buildings of London, by W. H. Leeds,*" 1838.)

Busch, feuriger, bedeutet in der Symbolik der mittelalterlichen Kunst die durch Jesu Geburt nicht verletzte Jungfräulichkeit der Maria.

Büsching, Joh. Gustav Gottlieb, geb. 1783 zu Berlin, war der Sohn Anton Friedr. Büschings, des Begründers der neuen Geographie, wurde 1806 Referendar beim Berliner Gouvernement, und erhielt, frühzeitig von deutscher Kunst und Alterthumskunde angezogen, 1810 den Auftrag, die säcularisirten Stifter und Klöster zu bereisen, um die darin verwahrten wissenschaftlichen und Kunstschätze zu übernehmen, was er mit Umsicht und Eifer ausführte. Hierauf ward er 1811 kön. Archivar zu Breslau, später auch Professor der Alterthumswissenschaft daselbst. Er starb 1829. Ganz so erstaunlich fruchtbar als Schriftsteller wie sein Vater, nahm er namentlich lebhaftes Interesse an Allem, was dem germanischen Leben im Mittelalter angehört. Auch begründete er den „Verein für schlesische Geschichte und Alterthümer," dessen thätigstes Mitglied er blieb. Mit Kannegiesser gab er heraus: „Pantheon, eine Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst" (6 Hefte, Berl. 1810); mit von der Hagen, Docen und Hundeshagen: „Museum für altdeutsche Literatur und Kunst" (Berl. 1809—11); selbständig die „Siegel der alten schles. Herzöge etc." (Breslau 1815); „des Deutschen Leben, Kunst und Wissen im Mittelalter" (4 Bde. Bresl. 1816—18, neue Aufl. 1821); „die heidnischen Alterthümer Schlesiens" (4 Hefte, Leipzig 1820—24, Bd. I.); „Blätter für die gesammte schles. Alterthumskunde" (Bresl. 1820—22); „*de antiquis silesiacis sigillis*" (Bresl. 1824); „Versuch einer Einleitung in die Geschichte der altdeutschen Baukunst" (Leipz. 1823); „das Schloss der deutschen Ritter zu Marienburg," mit 7 K. in Aquatinta (Berl. 1823); das „Grabmal des Herzogs Heinrich IV. von Breslau" (Bresl. 1826, Fol.); „Versuch einer Einleitung in die Geschichte der altdeutschen Bauart" (Bresl. 1821), worin B. besonders die Benennung sächsische Bauart für den ältern Styl wünschte und der Verdienste Andrer rühmend und ermunternd gedachte.

Buseck, Reichsfreiherren von, aus dem Hessischen stammend, führen im goldnen Schilde einen schwarzen Widderkopf mit gewundenen Hörnern und ausschlagender rother Zunge. Auf dem gekrönten offenen Helme wächst ein schwarzer Widder bis gegen die Brust hervor, zwischen einem goldenen offnen Flug, wovon jeder der Flügel mit einem dreimal in die Breite und viermal in die Länge von Silber und schwarz geschachten Querbalken bezeichnet ist und über dem ein schwarzer Turnierkragen von drei Lätzen sich befindet. — Dieses Geschlecht hat in Karl Theodor Freiherrn v. Buseck (geb. zu Bamberg 1803) einen Künstler aufzuweisen. Derselbe besuchte die Universität Würzburg, bereiste hierauf mit seinem Bruder Friedrich Deutschland, Frankreich, Italien, England, den Orient, und beide begleiteten 1838 auch den Herzog Max von Baiern auf seiner Reise nach Aegypten, Palästina und Syrien. Ueberall nahm Karl Theodor die vorzüglichsten Städte und Gegenden auf, und lithographirte einen Theil derselben, wie auch die Ansicht von Bamberg und mehren Punkten der Umgebung dieser Stadt. Derselbe lebt abwechselnd zu Bamberg und auf seinem nahgelegnen, in artistischer Beziehung vorzüglich eingerichteten Schlosse Burg-Ellern.

Busen oder **Busung** nennt man die Entfernung des Scheitels eines Bogens von der Sehne. Man sagt, ein Bogen habe sechs Zoll Busen, und meint damit, die Höhe vom Mittelpunkte der Sehne bis lothrecht unter die Unterkante des Bogens betrage sechs Zoll. Dasselbe gilt von Kappen. Auch den Bogen, nach welchem die Seiten eines Rauchmantels gewölbt werden, nennt man Busen; so sagt man, der Rauch-

mantel habe zu viel oder zu wenig Busen, je nachdem der betreffende Abstand ein zu grosser oder zu kleiner ist.

Busse, G., aus Hannover gebürtig, derzeit (1844) in Rom, hat sich namentlich durch seine „malerischen Radirungen verschiedener Gegenden Italiens," die lieferungsweise erscheinen, bekannt gemacht. Man findet in diesem Werke z. B. die Ansichten von Cicero's tuskulanischer Villa bei Frascati, von der Villa Formiana bei Molo di Gaëta, eine Partie aus der Villa Wolkonska bei Rom, eine Schule im Freien bei Albano, eine Gegend bei Ariccia etc. Von der 3. Lieferung an wird die Technik immer vollendeter. Nach Heinrich Brandes radirte er für den Hannöverschen Kunstverein die „Gegend bei Marino im Albanergebirge" als Vereinsblatt für 1833.

Büste, eine plastische (in Marmor, Basalt, Porphyr, Alabaster, Gyps, Bronce etc. hergestellte) Form, welche eine Abbildung des Kopfs bis auf die Schultern, bisweilen auch mit Brust und Leib gibt. Durch die Büste wird das Haupt als *instar omnium* hingestellt. Sie leitet sich von den Hermen (Hermesbildern auf Pfeilern, die in Athen als einer Merkursstadt zahllos waren) her, erfüllt ihren Zweck am besten und wird auch am meisten angewandt, wo es auf Porträtbildung ankommt. Büsten heissen bei den Alten *προτομαὶ, στηθάρια, thoraces, busti* (in mittelalterlichem Ausdruck, von den *bustis* als Grabdenkmälern). Möglich ist, dass die „*Imp. Caes. Nervae Trajani imagines argent. parastaticae cum suis ornamentis et regulis et concameratione ferrea*" (s. Orelli: *Inscript.* 1596. 2518.) an Pilastern angebrachte Büsten waren. Antike Büsten sind am gewöhnlichsten von Kaisern, Philosophen, aber auch von Göttern, besonders ägyptischen. Vergl. Gurlitt's Büstenkunde: Archäol. Schr. S. 189, und Amadeus Wendt in der Ersch- und Gruberschen Encyklopädie XIII. S. 389.

Busti, Agostino, genannt *Bambaja* (von manchen Schriftstellern auch *Bambara* und *Zarbaja*), blühte als Bildhauer und sehr geschätzter Holzkünstler im 16. Jahrh. zu Mailand. Er ist ein höchst bewundernswürdiger Meister, der, wenigstens hinsichtlich der Führung des Meissels und der fleissigen Ausführung der kleinsten Details, in Italien seines Gleichen nicht hat. Er begann in Santa Maria zu Mailand das Grabmal für Gaston de Foix, welches unvollendet blieb; viele grosse ganz ausgeführte Figuren, andre zur Hälfte gearbeitet oder entworfen, viele halberhobne Bildwerke in Stücken und nicht aneinander gefugt, viele Verzierungen von Laubwerk und Trofäen, welche dazu gehörten, sind noch jetzt vorhanden; ein Theil dieser herrlichen Sculpturen befindet sich in der zur ambrosian. Bibliothek gehörenden Gallerie, ein andrer in der Akademie Brera, und der Rest in Privathänden in und ausser Mailand. Vergl. was Cicognara zu Anf. des 5. Buchs seiner *Storia della Scultura* über Bambaja sagt.

Busung, s. Busen.

Buto, eine ägyptische Göttin ersten Ranges, welche den Griechen für die Leto (Latona) galt, spielt im Mythus von Osiris und Isis eine Rolle als Pflegemutter des Horus und der Bubastis, und ward hauptsächlich in der nach ihr benannten Stadt Buto verehrt, wo sie ein von den Aegyptern am meisten geehrtes Orakel hatte. Von dem Tempel dieses Orakels und einem andern (monolithen) Tempel im Bezirk der Leto berichtet Herodot II, 155. Ueber die bildl. Darstellung der Göttin vergl. den Art. Aegypten S. 99.

Buxbaumholz gebrauchten schon die Alten vielfach; man bediente sich desselben, um darauf zu schreiben; der Stilus zum Schreiben wurde von Buxbaum und von Metall gemacht, sowie auch das ägyptische Rohr dazu diente. Vorzüglich bildete man aus Buxbaum die mit Wachs überzogenen Täfelchen (*tabulae ceratae*, und *cerata buxa* in der Bedeutung von *tabellae*), wovon auch die Juden vielen Gebrauch machten; die so überzognen Täfelchen dienten zum Schreiben, besonders für Briefe und solche Sachen, welche man concipirte, um sie später ins Reine zu schreiben, wovon in den Episteln des Cicero und im Plinius sehr häufig die Rede ist. Man stach mit einem an dem einen Ende gespitzten, am andern Ende aber zum Ebenen der Wachstafel breiten, langen Griffel (den Stylus od. Stilus) die Buchstaben in das Wachs. Hiervon kommt die alte Redensart, *stylum vertere*, den Stil umkehren. Solche Schreibtäfelchen (Pugillares, oder der Griechen Palimpsestos) waren nach Plinius schon vor dem trojan. Kriege bekannt. Herodot erzählt: „Demaratus nahm eine Schreibtafel, kratzte das Wachs davon ab und schrieb in das Holz der Tafel; hernach goss er Wachs auf die Schrift, dass die Wächter der Wege nach Griechenland nichts auf der Tafel fänden." Hieroglyphen und Buchstaben müssen nothwendig zur Zeichnenkunst geführt haben, wenn man jene nicht selbst für Zeichnungen halten will, und das griechische *γραφειν* (Graphik) kann sowohl die Kunst zu schreiben als zu zeichnen bedeuten. Es wäre auch zu verwundern, wenn die Wachstäfelchen zum

Schreiben nicht zur Cestrum-Enkaustik geführt hätten. Durch den Maler Pamphilus, des Apelles Lehrer, geschah es, dass zuerst zu Sikyon und dann auch in ganz Griechenland die freigebornen Knaben vor allem in der Graphik, in der malerischen Umrisszeichnung auf Buxbaumholz unterrichtet wurden und dass diese Kunst zum ersten Grade der freien Künste erhoben ward. Die Alten fertigten selbst Buchstaben aus Buxbaum, ferner Haarkämme, die Kreisel der Knaben, und (wie er noch heute dazu benutzt wird) auch Blasinstrumente, besonders die Flöte. Bekannt ist, dass unsre Holzschneider nur Buxbaum zu ihren Stöcken gebrauchen und dass dies Holz das einzig taugliche für den feineren Holzschnitt ist.

Byron, Lord, nach Shakspeare Englands grösster Dichter, berühmt namentlich durch sein Reise-Epos „Childe Harold" und durch den vielangefochtenen „Don Juan," sowie nicht minder durch Thaten edelster Menschlichkeit (wie durch die Unterstützung der im Freiheitskampfe begriffenen Griechen, wobei er fast sein ganzes Vermögen opferte), zog bei seinem Aufenthalte in Rom auch die Aufmerksamkeit Thorwaldsens auf sich, der eine Ehre darein setzte, eine lebensgrosse Statue des Lords in Marmor auszuführen. Dieses Standbild war für die Westminsterabtei zu London bestimmt, blieb aber in Folge des zelotischen Widerstands der Byron verdammenden Geistlichkeit, die dessen Standbild als jene heiligen Räume profanirend ansah, im Londner Zollhause wohl zwanzig Jahre unausgepackt liegen. Erst jetzt hat es eine würdigere Stelle gefunden, indem es nun in der Universitäts-Bibliothek zu Cambridge aufgestellt ist. Thorwaldsen hat in dieser Bildsäule, deren Piedestal Basreliefs schmükken, das schwierige Problem gelöst, die moderne Kleidung auf eine Art zu behandeln, dass sie nicht stört, sondern sogar schön erscheint, und hat in dem Mantel, den er allerdings nicht ganz entbehren konnte, ein Muster der Behandlung aufgestellt, das wohl verdiente von unsern Porträtmalern nachgeahmt zu werden. Der Dichter sitzt denkend auf den Resten der antiken Kunst Griechenlands, und die Attribute zeigen deutlich, wessen Geistes Kinder seine Poesien waren.



Byssus. Darunter versteht man jetzt den haarigen und fadenartigen Auswuchs oder den sogenan. Bart, womit verschiedene Arten Seemuscheln sich an die Klippen heften; namentlich ist die Steck- oder Seidenmuschel durch die Länge und seidenartige Feinheit ihres Barthaars ausgezeichnet, woraus die Sicilianer und Calabresen

sehr dauerhafte Zeuge, Handschuhe und Strümpfe machen. Aber schon die Alten kannten dies Sekret der Pinna marina und verwebten es zu Zeugen; von dieser Muschelbyssus und den daraus verfertigten Gewändern spricht z. B. Tertullian *de pallio;* auch ward solche Byssus zum Haarschmucke verwendet. Was jedoch die Alten gewöhnlich Byssus nannten, war ein vegetabilisches Product, aus der Faser gewisser Pflanzen bereitet. Herodot, wo er von der Bereitung der Mumien spricht, versteht unter Byssus die Baumwolle, denn in der That sind, den Untersuchungen zufolge, wenigstens die Mumien erster und zweiter Klasse mit Baumwollenbinden umwickelt. Von Byssus, nämlich von weissem Baumwollenzeuge, war die Gewandung der ägyptischen Priester; wenigstens trugen diese in späterer Zeit mit Vorliebe solche Gewänder, wozu der Stoff (laut Plinius XIX, 1, 2.) vom Baumwollenstrauche selbst herrührte. Die Beschreibung der Staude oder des Baums, wovon man die Baumwolle gewann, findet sich schon bei Herodot, dann bei Theophrast und den beiden Plinius; man scheint sowohl *Gossypium herbaceum* als *Goss. arboreum* benutzt zu haben; letzteres hiess auch ausser *Gossypium* schlechthin *Xylon* und die daraus gefertigten Gewänder *Xylina,* die Wolle *Lana lignea, Erioxylon.* Gewiss ist, dass die Alten verschiedne, wenn auch einander ähnliche Stoffe und Fabricate mit Byssus bezeichneten, und dass man darunter bald Seide vom Schaalthier, bald Baumwolle und selbst Leinwand verstand. Die Griechen kannten weisse und gelbe Byssus; die gelbe war die kostbarste und wurde in Griechenland nur zu Elis erbaut; ihre Verarbeitung geschah besonders durch die Frauen von Paträ, wo man Kleider und Haarnetze daraus machte. Auf des Pausanias Nachricht, dass die eleische Byssus der hebräischen an Weichheit nichts nachgebe, aber nicht eben so gelb als diese sei, stützt sich Joh. Heinr. Voss, der unter der wahren Byssus die Baumwolle vermuthet. Wann die baumwollnen Gewänder bei den Griechen (die jedoch bei männlicher Kleidung die Baumwolle als zu weichlich verachteten) Eingang fand, ist so wenig bestimmbar, wie dass der Ausdruck *Sindon* durchaus Baumwolle und *Sindones* solche Zeuge bedeute. Homer kennt blos Wolle und Lein. — Den Namen Byssus haben unsre ältern Botaniker den fadenartigen Algen und Schimmelbildungen beigelegt, so Linné mehren Schimmelarten.

Byström, Joh. Nik., ein Schüler von Sergell, Schwedens bedeutendstem Bildhauer, ward 1783 in der Provinz Wermeland geboren und war eigentlich zum Kaufmann bestimmt, doch widmete er sich, unter Sergells Leitung, später ganz der Kunst. Von Rom aus sandte er eine trunkne Bacchantin nach Stockholm; Sergell pries das Kunstwerk laut, und Byströms Ruhm war nun begründet. Viele Arbeiten folgten jener ersten, und darunter sind besonders hervorragend: Gustav Adolf, Karl XII. und Karl XIV. Johann, in kolossaler Grösse, bestimmt, einen der freien Plätze Stockholms zu schmücken; die Statue Linné's zu Upsala, und eine Gruppe, die schlafende Juno, aus deren Brust der kleine hässliche Vulkan Göttermilch trinkt. Byström ist ein sehr fruchtbarer Künstler; er hat eine grosse Anzahl plastischer Werke edirt, und immerfort wimmelt es von neuen Arbeiten in seinem Atelier. Er ist ein Vielschreiber in Marmor. Seine Gestalten sind lebenswahr, es wohnt ihnen auch Bewegung inne, aber sie entbehren ein Etwas, das kein Studium, das nur der Muse Feuerkuss zu geben vermag. Täuschend nachgeahmte Menschen erblicken wir, welche gehen und stehen, sich küssen und umarmen, als ob sie wirklich lebten; nur jenes unerklärliche Etwas mangelt ihnen; verwundert reiben wir uns die Augen und entdecken endlich, dass es marmorne Automaten sind. Byström hat noch zuviel speculirenden Kaufmannsgeist in sich; die hohe künstlerische Vollendung sinkt bei ihm in der Fruchtbarkeit unter. In Italien handelte er mit Marmorblöcken, hier in Stockholm handelt er mit Statuen, denn er ist habsüchtig, und vor dem Geiz fliegt immer der Genius davon.

Byzantinische Kunst. — Durch Verlegung der kaiserlichen Residenz von Rom nach Byzanz (330 n. Chr.) ging jenes seiner besten, ohnehin meist von Griechenland erborgten Künstler, die es noch besass, verlustig, indem die Kunst des Kaisers Fersen folgte, um der neuen Hauptstadt, der nachherigen Constantinopolis, durch würdige Gebäude Glanz und Ansehen zu geben. Hier trat unter Justinian im 6. Jahrh. als Nachblüte der antiken die byzantinische Kunst hervor, die, was Kirchenarchitektur betrifft, ihre Begründer in Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet erhielt. Anthemios war es, der mit dem Neubau der im Jahr 531 niedergebrannten, der göttlichen Weisheit zu Ehren „Sophia" benannten Kirche das erste und bedeutsamste Muster des „eigentlichen byzantinischen Kirchenstyls" hinstellte, das in der Folge für alle Gotteshäuser der griechischen Kirche maassgebend blieb und noch heute im Wesentlichen die Form der russischen Kirchen bedingt, wenn die letzteren auch nur die zum Theil höchst fantastische Ausartung des Styls kundthun. Obwohl das ei-

gentlich byzantinische Bausystem (das man zur schärferen Unterscheidung vom *Opus Romanum* das spätgriechische oder griechisch-christliche nennen sollte) Aufnahme im europäischen Occident, namentlich auch in Deutschland fand, so geschah dies doch nur in beschränktem Maasse, denn hier herrschte im Ganzen der römisch-christliche Basilikenstyl vor, der von Italien aus sich gewissermassen als ein durch die Metropolitankirche von Rom geheiligter Styl fast in allen Gegenden des bekehrten Abendlandes durch geistlichen Einfluss geltend machte und bis in's Zeitalter Karls des Grossen und darüber hinaus giltig blieb.

Der eigentlich byzantinische Baustyl gründet sich, was seine Haupt- und Grundmotive betrifft, freilich auf das Princip des römischen Gewölbebaues. Wenn die byzantinische Baukunst aber auch darauf ausging, die Formen des Gewölbes, im Gegensatz des antiken Säulenbaues als höher berechtigte darzustellen, so blieb sie doch beim Beginn dieser Bestrebungen stehen; die Gestaltung des Einzelnen war mehr Nachahmung orientalisirend-antiker Elemente, als dass sie aus dem Organismus des Baues selber hervorgegangen wäre. Pfeiler und Bögen wurden die entscheidenden, charakteristischen Formen der architektonischen Anlage. Frei stiegen kräftige, durch stolze Bögen verbundene Pfeiler empor; über den Bögen aber wölbte sich der Raum zu einer leichten Kuppel. Andere Räume, meist Halbkuppeln oder auch andere an jene Bögen anlehnende Wölbungen, schlossen sich einem solchen Hauptraume an, oder es wurden zierlich bewegte Säulenarkaden in mehreren Reihen übereinander zwischen jene grossen Pfeiler und Bögen eingesetzt, so dass sich das architektonische Detail der mächtigen Hauptform auf angemessene Weise unterordnete. Der Grundplan der Kirche folgte hierbei keiner bestimmten Regel. Einige Kirchen (wie sie nämlich die Entwickelungsperiode des Styls, also das fünfte und vornehmlich das sechste Jahrh. aufweist) erscheinen achteckig, nach Art der Baptisterien, wobei dann jener von Pfeilern getragene Kuppelbau den erhöhten Mittelraum bildete, um welchen die Seitenräume als Umgang sich herumzogen. Andere byzantinische Kirchen jener Zeit bilden ein längliches Viereck, dessen Inneres mehr nach Art der Basiliken eingerichtet erscheint, jedoch so, dass auch hier die Mitte des Baues durch die mächtige Kuppel überwölbt ist. Die Altartribune durfte natürlich nicht fehlen; ihre Form schloss sich jedoch dem ganzen, oft complicirten Kuppelsystem harmonisch an. In der späteren Zeit der byzantinischen Kunst erscheint die viereckige Anlage der Kirchen vorherrschend. Hier wird der Raum seiner Länge nach durch ein erhöhtes Langschiff, in der Breite aber durch ein Querschiff von gleicher Höhe durchschnitten, so dass diese beiden Haupttheile der Anlage das sogenannte griechische Kreuz bilden; über ihrer Durchschneidung erhebt sich dann die von Pfeilern getragene Kuppel. Mancherlei Besonderheiten der Anlage wurden durch den eigenthümlichen Ritus der griechischen Kirche bedingt. Dahin sind namentlich die für die Weiber eingerichteten Gallerien über den untergeordneten Nebenräumen zu rechnen; sie öffneten sich durch die zwischen die Hauptpfeiler eingelassenen Säulenarkaden nach dem grossen Mittelraume des Innern. Ferner wurde es vorherrschende Regel, dass man der Hauptnische des Altars zwei Haupttribunen zugesellte.

In Folge der eigenthümlichen Ausbildung des Kuppelbaues war ein höchst bedeutender Schritt zu einer freien, in sich zusammenhängenden und in sich geschlossnen innern Architektur geschehen. Auch musste die äussere Gestaltung der Bauanlage durch den Kuppelbau wesentlich gewinnen. Der mannigfache Wechsel der Theile, die bewegte Form der Bogenlinie in Kuppeln und Halbkuppeln stellte sich dem Auge frei dar und musste eigentlich pittoresk wirken. In Einklang mit diesen Formen trat die Halbkreislinie auch als freier Abschluss der Aussenwände an den Stellen hervor, wo man vorher nur etwa die Giebelform anwandte; zugleich half die runde Linie den bunten Reichthum vermehren, den das Ganze darbot.

Was die eigentliche künstlerische Durchbildung des hier zuerst frei und selbständig angewandten Gewölbebaues anbelangt, so hatte die byzantinische Architektur zwar das Prinzip desselben sich angeeignet, war aber nicht vermögend, dieses Princip zu erwärmen; es wollte sich keine organische Gliederung, kein lebensvoller Zusammenhang ergeben; jeder Theil des Baues blieb in sich beschränkt und abgeschlossen, indem er nur äusserlich an den andern gelehnt oder in denselben eingeschoben ward. Zwar erschienen jene mächtigen Pfeiler durch Bögen verbunden, aber die Kuppel, die Bedeckerin des Raumes wuchs nicht aus ihnen hervor; sie erhob sich ohne charakteristisches Uebergangsmotiv aus dieser Bogenarchitektur, ja ward von der letztern scharf und schneidend genug durch einen horizontalen Gesimskranz abgetrennt. Starr und gleichgiltig lehnten die Halbkuppeln sich an jene Hauptbögen an; willkürlich füllten sich die Räume unter den letztern durch ein architektonisches Detail aus, das nur in sich seine Geltung hatte, keineswegs aber mit

dem Ganzen zusammenhing; ebenso willkürlich schnitten kleinere Halbkuppeln in die grösseren ein. Ausserdem war, indem die Bogenlinie als freier Abschluss der äusseren Formen, zumal der Verticalflächen, diente, die dem Aeussern aller Architektur so nothwendig bestimmte Begrenzung und ein klar ausgesprochener Schlusspunkt gar nicht vorhanden.

Betrachtet man die Hauptbauten der Byzantiner, so wird man in allen zwar die grossartigen Grundelemente nicht verkennen, aber auch den trockenen, starren Schematismus finden, der, wie Franz Kugler in seiner Kunstgeschichte bemerkt, fast an das Einschachtelungssystem der ägyptischen Architektur erinnert. Es ist ein raffinirter Verstand, aber kein belebendes Gefühl, was die Bauten der Byzantiner erkennen lassen.

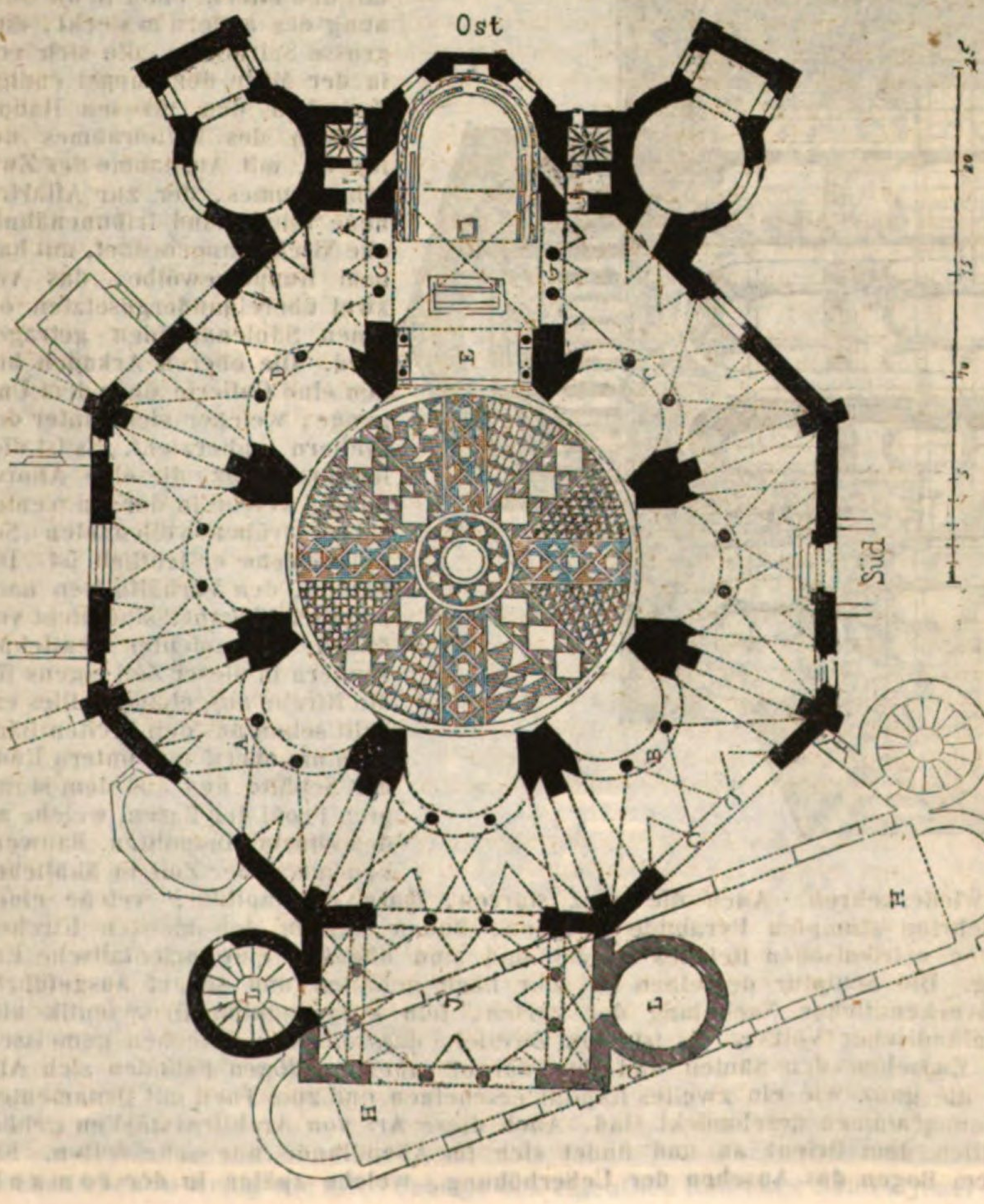
Was ihr architektonisches Detail betrifft, so offenbart sich in dessen Anordnung und Bildungsweise mehr oder minder ein gewisser orientalischer Einfluss, in der Art, wie ein solcher schon an den Römerbauwerken späterer Zeit, namentlich an den im Osten des Reichs aufgeführten ersichtlich ist. Es ist das gleiche Streben nach grösserer Mannigfaltigkeit, nach einem mehr malerischen Wechsel, und dies erscheint hier weit gerechtfertigter, als bei gedachten Römerbauten, denn die Details werden im Byzantinischen den durchaus dominirenden Formen der Gewölbanlage untergeordnet und von ihnen zusammengefasst, was für den allgemeinen Eindruck allerdings nur günstig ist. Die grössere Freiheit in der Behandlung, welche durch die halborientalische Richtung vorgezeichnet war, wirkte auch in anderer Beziehung nicht ungünstig, namentlich gab man jene sclavische Nachahmung der griechischen Säulenform, wie man solche an den altchristlichen Basiliken Roms bemerkt, grossentheils auf. Für die Säulen wurden manche neue Kapitälformen erfunden, welche, wenn auch nur roh und ungefüg, dennoch in einigen angemessenen Grundzügen zu dem noch architravartig gebildeten Bogen hinüber leiteten und die man übrigens mit allerhand spielender Verzierung nach römischen oder selbständigen Motiven höchst reichlich überdeckte. Besonders gewahrte man auch, dass man die starre Bogenform nicht wohl auf die lebendig bewegte Säule aufsetzen könne, daher legte man ihr einen mehr oder minder breiten, keilförmig gebildeten Untersatz unter, dem sich das Kapitäl der Säule ähnlich angemessen anschloss, wie er dem Bogen ein bequemes Unterlager bot. Diese an sich freilich noch rohe Erfindung dürfte als eine der wichtigsten unter den eigentlichen Detailformen der byzantinischen Kunst zu bezeichnen sein. Das übrige architektonische Detail besteht in mehr oder minder reicher, willkürlicher Decoration, wie denn überhaupt die byzantinische Kunst, trotz ihrer innern Nüchternheit, auf den Eindruck eines bunten Reichthums hinarbeitete. Die vorhandenen Wandflächen, namentlich die Gewölbflächen, erhielten denselben malerischen Schmuck wie die römisch-christlichen Basiliken.

Von eigenthümlicher Wichtigkeit erscheint in der Geschichte des Styls das *San Giovanni in fonte* benannte Baptisterium zu R a v e n n a, das neben der alten Kathedrale daselbst schon im vierten Jahrhundert gegründet, aber um die Mitte des fünften Jahrhunderts erneuert ward. Dieses Taufhaus lässt in seinem Innern bereits wesentlich das Princip der byzantinischen Anlage erkennen. Es ist ein achteckiger, mit einer Kuppel überwölbter Bau, zwar ohne Seitenumgänge, doch an den beiden Wänden mit Arkaden geschmückt. In den acht Ecken stehen Säulen in zwei Geschossen übereinander, durch grosse Halbkreisbögen verbunden; zwischen die Säulen des Obergeschosses aber sind an jeder Wand noch zwei andere Säulen gestellt, welche unter sich und mit den Ecksäulen durch kleinere Bögen verbunden werden. So umfasst hier ein grösserer Bogen mehrere kleinere, — ein neues architektonisches Element, das im spätern Mittelalter zu eigenthümlich bedeutsamen Resultaten gesteigert erscheint.

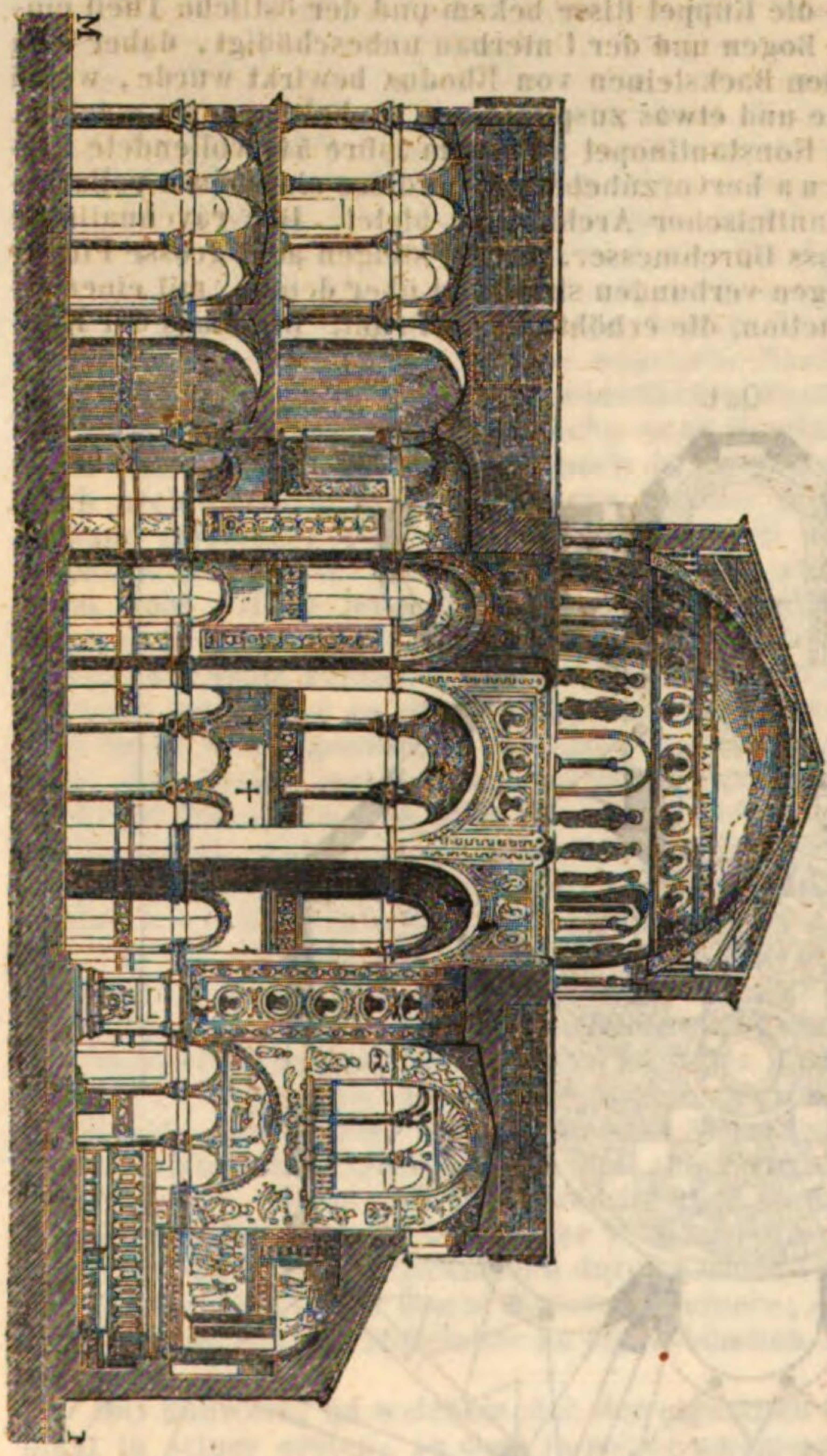
Das Bauwerk, an welchem sich der eigentlich byzantinische Baustyl, wenn auch nicht in seiner ersten, so doch in seiner umfassendsten Gestalt ausbildete, ist und bleibt die Sophienkirche, die jetzige Moschee „Aja Sofia" zu Constantinopel. Ihr Erbauer Anthemios, der ein grosser Mathematiker war und auch die Bildhauerei übte, behielt von dem 531 abgebrannten ältern Sophientempel, einer römischen Basilika, nur den Vorhof und die Vorhalle bei. Er verlieh dem gleich nach 531 begonnenen neuen Hauptgebäude die Form des sogenannten Andreaskreuzes, eines Kreuzes mit vier gleich langen Armen. Als einer der Ersten machte er den kühnen Versuch, eine sphärische Kuppel, statt rund auf den Boden zu setzen, auf vier Arkaden aufzuführen. Ein Erdbeben, im Jahre 557, zerstörte die Kuppel, und nun berief Justinian den Isidoros von Milet zum Neubau derselben. Isidoros, der seinem Oheim Anthemios als Gehülfe gedient hatte, wölbte die neue Kuppel elliptisch und setzte sie 25 Fuss höher als die anthemische. Ausser der Hauptkuppel, die auf vier starken Pfeilern über der

Durchkreuzung der Schiffe ruht, erhielt die Sophia zwei Halbkuppeln. Zu den Eigenthümlichkeiten, die Anthemios seinem Tempelbau verlieh, gehörten die „Hyperberoae" oder Emporen in den Seitenarmen. Die Kirche ward mit aller Pracht damaliger Zeit an Marmor, Gold und Mosaik ausgestattet, und ist eine der wenigen jener Zeit, welche sich vollständig und gut erhalten haben. Unter den Nachfolgern Justinians erfuhr die Sophia nur einzelne Restaurationen und zuletzt unter den Türken nur unbedeutende Abänderungen. Ihre Länge beträgt 250, ihre Breite 228 Fuss. Zum Bau der Kuppel wurden leichte künstliche Steine verwendet, welche man auf der Insel Rhodus aus weisser Infusorien-Erde anfertigte. Solche Steine waren laut dem Bericht des Kodinos fünfmal, nach Andern aber zwölfmal leichter als die gewöhnlichen Mauersteine. Man baute zuerst vier grosse Bogen aus diesem Material, dann die Ausfüllung. Beim Erdbeben 557, wo die Kuppel Risse bekam und der östliche Theil einstürzte, blieben jene vier grossen Bogen und der Unterbau unbeschädigt, daher nun die Wiederherstellung mit besagten Backsteinen von Rhodus bewirkt wurde, wobei man die Kuppel darum höher setzte und etwas zuspitzte, um sie haltbarer zu machen.

Nächst der Sophienkirche in Konstantinopel ist die im Jahre 547 vollendete Kirche von **San Vitale zu Ravenna** hervorzuheben, weil diese ein ebenso vollständiges Beispiel von eigentlich byzantinischer Architektur bietet. Der ravennatische Bau bildet ein Achteck von 107 Fuss Durchmesser. Innen steigen acht grosse Pfeiler empor, welche durch Halbkreisbögen verbunden sind, und über denen, mit einer eigenthümlichen Uebergangsconstruction, die erhöhte Kuppel ruht. Die Basis der Kup-



pel ist nämlich mit dem untern Achteck durch kleine Pendentifs in den einwärts tretenden Winkeln des letztern vermittelt. In dem untern Theile der halbkugelförmigen Kuppel sind, gerade über den acht grossen Bögen, ebensoviele Fenster angebracht. Die Construction der Kuppel aus irdenen Krügen ist das vollständigste Beispiel dieser merkwürdigen Art zu wölben, das uns erhalten ist. Schon die Römer hatten auf ähnliche Art leichte Gewölbe zu erzielen gesucht, z. B. in dem sogen. Tempel der *Minerva Medica*, im Circus des Maxentius etc., wo aber die einzelnen Krüge ganz vom Mörtel umgeben sind. Hier finden wir diese Bauweise ungleich mehr entwickelt. Von dem grossen horizontalen Bande an, mit welchem die Kuppel beginnt, bis zu der Höhe, welche dem obern Rande der Fensternischen entspricht, sind es aufrechtstehende grosse irdene Krüge, welche durchaus den römischen Amphoren oder Weinkrügen gleichen; das spitzige Ende des Obern steckt stets im Halse des Untern. Erst über den Kuppelfenstern beginnt ein anderes System, die Krüge sind viel kleiner und haben die Form eines Cylinders, der an dem einen Ende weit geöffnet ist, an dem andern aber, wie die Amphoren, spitz zuläuft. Sie liegen horizontal, und bilden, einer in die Oeffnung des andern gesteckt, eine grosse Spirallinie, die sich erst in der Mitte der Kuppel endigt. Zwischen den grossen Hauptpfeilern des Mittelraumes der Kirche, mit Ausnahme des Zwischenraumes, der zur Altartribune führt, sind tribunenähnliche Nischen angeordnet, mit halbem Kuppelgewölbe, das von zwei übereinandergesetzten offenen Säulenarkaden getragen wird. Die oberen Arkaden bilden eine Gallerie über dem Umgange, welcher sich hinter den Pfeilern umherzieht. Es ist dies letztere ganz dieselbe Anordnung, welche in der um wenige Jahre früher vollendeten Sophienkirche ersichtlich ist. Die Säulen, den Verhältnissen nach ziemlich elegant, sind nicht von ältern Monumenten entlehnt, sondern in dieser Zeit eigens für die Kirche ausgehauen. Dies erhellt schon aus den breiten Bändern am obern und untern Ende der Schäfte und aus dem stumpfen Profil der Basen, welche an den constantinopolitan. Bauwerken aus jener Zeit in ähnlicher Form wiederkehren. Auch die ganz starren, massiven Kapitäle, welche einer umgekehrten stumpfen Pyramide gleichen, finden sich in den meisten Kirchen des alten oströmischen Reiches wieder und sind offenbar eine orientalische Erfindung. Die Sculptur derselben ist sehr flach gehalten und scharf ausgeführt; ein unverkennlicher Nachklang der zarten, fein ausgedachten Ornamentik altmorgenländischer Völker. Es ist kein Zweifel, dass sie von Griechen gemeisselt ward. Zwischen den Säulen und den darauf ruhenden Bögen befinden sich Absätze, die ganz wie ein zweites Kapitäl erscheinen und zum Theil mit Ornamenten und Monogrammen geschmückt sind. Auch diese Art von Architravstücken gehört wesentlich dem Orient an und findet sich im Abendlande nur sehr selten. Sie gibt dem Bogen das Ansehen der Ueberhöhung, welche später in der romani-



schen Bogenarchitektur eine so wichtige Rolle spielt. Karniese und Gebälke ent-



sprechen eben so wenig wie alles Uebrige den eigentlich italischen Bauten jener Zeit,

und wenn sich auch in den Gesimsen einige Aehnlichkeit mit denselben kundthut, so sind doch alle Details der Verzierungen, nach ächt morgenländischer Art, mit einer eigenthümlichen Schärfe ausgearbeitet. Das Sanctuarium ist mit einem Kreuzgewölbe bedeckt, welches durchgängig mit Mosaiken verziert ist. Der Schmuck des Innern der Kirche bestand aus Marmorplatten und Mosaiken; erstere waren besonders an den untern Wänden angebracht, um die Feuchtigkeit des Bodens abzuhalten; erst in gleicher Höhe mit den Säulenaufsätzen begannen die Malereien, wovon einige die 13 Jahrhunderte bis heute glücklich überdauert haben; am besten sind die des Sanctuarium und der Apsis erhalten. Die ziemlich breite Fläche des vom Sanctuarium nach dem Mittelraum führenden Bogens enthält 15 Medaillons; in der Mitte Christus, dann je sechs Apostel zu beiden Seiten, an den untern Enden St. Gervasius und St. Protasius. Aus den Mosaikenresten an den acht grossen Hauptpfeilern und den sie verbindenden Bögen darf man schliessen, dass einst die ganze Kirche mit Mosaiken bedeckt war, wie es noch jetzt einige Kirchen Konstantinopels sind. Inmitten der Kuppel gewahrt man ein riesenhaftes Brustbild Christi, das auf einer weiten, goldgrundigen Rundfläche gemalt ist; ringsum zieht sich eine Inschrift, unter welcher ein Kreis von Medaillons mit Brustbildern von Heiligen angebracht ist. Dann folgen, zwischen den Kuppelfenstern, biblische Personen in ganzer Figur. In neuern Zeiten hat San Vitale bedeutende Veränderungen erlitten; man hat die Vorhalle umgebaut und den Fussboden der Kirche erhöht, wodurch die Säulenbasen, ja ein Theil der Säulenschäfte selbst, dem Auge entzogen sind. Das reiche Marmorpflaster ist das ursprüngliche, indem man dies bei der Aufhöhung wieder benutzte; es erinnert an das *Opus Alexandrinum* mancher lateinischen Kirchen Italiens. Der Decoration des Innern erging es schlimm genug, denn an Gewölben und Bogenflächen wurden die Mosaiken durch modern-italienische Kassettirungen etc. verdrängt; päpstliche Wappenschilde, von Engeln getragen, verdecken nun die Pendentifs und zwischen den Kuppelfenstern hat man Pilaster angeklebt, welche die Halbkugel entzwei schnitten und ihr den byzantinischen Charakter völlig benehmen; ja selbst das Sanctuarium fand keine Schonung, denn über der Apsis wurde ein breites dreitheiliges Fenster durchbrochen und ein grell einfallendes Licht hebt jetzt jenen magischen Dämmer auf, den der Architekt dem Allerheiligsten zugedacht hatte. — Die Vollendung des Baues von San Vitale fällt in die Zeit, wo Ravenna, nach Vertreibung der Gothen, unter die Herrschaft des griechischen Kaisers gelangt war. Die Kirche ist in vielfacher Beziehung der Sophienkirche zu Konstantinopel ähnlich, nur mit dem Unterschied, dass bei der letztern die architektonische Composition und die Verhältnisse noch ungleich mehr ausgedehnt erscheinen. Indem San Vitale von der Eigenthümlichkeit des byzantinischen Styls, wie solcher gleichzeitig in der griechischen Kaiserstadt zur glanzvollsten Entfaltung gedieh, ein sehr charakteristisches Beispiel darbietet, hat sie zugleich für uns einen um so grösseren Werth, da sie unserer Anschauung näher liegt als die „Moschee gewordene Sophienkirche,“ deren gründliche Untersuchung noch immer erschwert ist. (Wir theilen in obigen Holzschnitten den Grundriss, den Durchschnitt und eine Inneransicht von San Vitale mit.) Was die andern altravennatischen Kirchen betrifft, wie S. Agata und S. Giovanni Evangelista, S. Francesco, S. Nazario e Celso, S. Teodoro oder S. Spirito, S. Apollinare nuovo und S. Apollinare in Classe, so ist zwar hier der römische Basilikenbau vorherrschend, doch findet man dabei eine Detailbildung, welche sich oft als eine eigenthümlich byzantinische herausstellt; diese besteht vornehmlich in einer freiern Behandlung der Säulenform und in der Anwendung jenes keilförmigen Aufsatzes über dem Kapitäl, welcher mit letzterem eine Art Doppelkapitäl bildet.

Nach der ravennatischen Byzantinik ist die venetianische bemerkenswerth. Man gewahrt an den ältesten Architekturen Venedigs ein ernstes Hinneigen zum byzantinischen System; einzelne Bauten sind völlig nach den Principien desselben aufgeführt, bei anderen tritt wenigstens eine gewisse byzantinische Färbung deutlich hervor. Das wichtigste Beispiel ist die St. Markuskirche, welche im Jahre 976 begonnen und 1071 (in ihrer ursprünglichen Anlage) vollendet ward. Sie erscheint zwar der Hauptanlage nach klar und einfach gesetzmässig gestaltet, aber in dem ganzen überaus reichen Detail noch barbarisch roh und wild ausschweifend. Die Anlage ist, was den Grundplan betrifft, zunächst die der Basilika, der altgewohnten Grundform der italischen Kirchen; aber starke Pfeiler sind rings an den Hauptpunkten der inneren Räume angeordnet. Sie sind durch breite Gewölbbögen verbunden und zwischen letzteren erheben sich, ganz nach byzantinischer Art, isolirte Kuppelgewölbe. Eigenthümlich ist dem Gebäude sodann ein breiter, abgeschlossener Portikus, ebenfalls mit einer Reihe von Kuppeln überwölbt, der sich rings um die vordern Theile desselben, bis an das Querschiff, umherzieht. Für das Aeussere bildet dieser

Portikus mit dem Gebäude eine Masse. Ringsum sind hier, am Aeussern, grosse und tiefe, im Halbkreis überwölbte Nischen angebracht, deren Gewände ganz mit einem bunten, willkürlichen Gewirr von Säulen bedeckt sind. Ueber den Nischen bildet sich eine offene Gallerie, hinter welcher die Wände des Gebäudes selbst mit halbrunden Giebeln nach völlig byzantinischer Art emporsteigen. Die letztern sind später mit gothischem Schmuck bekrönt worden, denn dass das Gebäude ursprünglich mit der einfachen Form dieser halbrunden Giebel abgeschlossen war, wird aus einer alten musivischen Darstellung der Kirche ersichtlich, die sich in einer der gedachten Nischen der Façade befindet. Das gesammte Innere, die Nischen und Rundgiebel des Aeussern sind auf's Reichste mit Mosaikgemälden auf Goldgrund bedeckt. Die grosse Menge der vornehmlich zur äusseren Decoration verwendeten Säulen ist in allen ihren Einzelheiten höchst verschiedenartig und ohne alle gegenseitige Uebereinstimmung; die Kapitäle haben antike, byzantinische, ja zum Theil arabische Formen. Die im weitern Verlauf des 11. Jahrhunderts erbaute Kirche St. Fosca auf der Insel Torcello ist ebenfalls ein Bauwerk von überwiegend byzantinisch-orientalischer Anlage, aber in eigenthümlich anziehender Ausbildung. Die Kirche San Donato auf der Insel Murano, dem 12. Jahrhundert angehörig, ist zwar eine gewöhnliche Basilika, hat aber am Aeussern ihres Chortheiles doppelte Arkaden, die das byzantinische Gepräge in eigenthümlicher Umbildung tragen. Auf der istrischen Küste findet man einen einfach byzantinischen Kuppelbau, nämlich die Kirche auf der St. Katharinen-Insel bei Pola.

Das vornehmste Beispiel byzantinischer Baukunst, welches unser Vaterland aus altchristlicher Zeit aufzuweisen hat, ist die Münsterkirche zu Aachen. Sie ward in den Jahren 796—804 erbaut. Karl der Grosse hatte dazu *operarios transmarinos* (überseeische, also griechische Werkleute) nach Aachen berufen. Den Bau leitete der in der Baukunst hocherfahrene Abt Ansigis von St. Vandrille. Das Allgemeine des Planes lässt eine Nachahmung von San Vitale in Ravenna nicht verkennen. Es ist ein Octogon von etwa 48 Fuss Durchmesser, umgeben von einem sechzehnseitigen Umgange. Das Octogon wird durch starke Pfeiler gebildet, über welchen sich die den Mittelraum überdeckende achteckige Kuppel erhebt; nur sind hier nicht, wie in St. Vitale, Nischen zwischen den Pfeilern angeordnet. Der Umgang ist mit niedrigen Kreuzgewölben bedeckt, welche sich durch starke Bögen von Pfeiler zu Pfeiler gegen den Mittelraum öffnen. Ueber dem Umgange ist eine hohe Gallerie, die auf eigenthümliche Art durch schräg liegende Tonnengewölbe bedeckt ist, welche eine Art Widerlage gegen den Druck des mittleren Kuppelgewölbes abgeben. Die hohen Bogenöffnungen vor der Gallerie, zwischen den Pfeilern des Octogons, waren mit doppelten Säulenstellungen ausgesetzt; die untern derselben trugen ein gerades Gebälk und in der Mitte einen Bogen, die obern stiessen unmittelbar (nur mit einem kleinen kubischen Aufsatz versehen) gegen die grosse Bogenwölbung an. Diese letztere Anordnung erscheint natürlich äusserst roh und unkünstlerisch. Uebrigens bildeten diese Säulen, die man zumeist von antiken Bauten (aus Rom und Ravenna) herbeigeholt hatte, den vorzüglichsten architektonischen Schmuck der Anlage; leider wurden sie Ende des vorigen Jahrhunderts von den Franzosen herausgebrochen und nach Paris entführt; die schönsten blieben, als Frankreich seinen Kunstraub wieder herauszugeben genöthigt ward, doch im Antikenkabinet des Louvre zurück; die nach Aachen zurückgelieferten aber sind jetzt unter Friedrich Wilhelm IV. wieder aufgestellt und die fehlenden durch neue, genau nach den alten gebildete ersetzt worden. Ueber den grossen Bögen der Gallerie erhebt sich ein achteckiger Tambour mit Fensteröffnungen, auf welchem die Kuppel ruht. Am Aeussern des Tambours, auf den Ecken, sind Pilaster von römischer Form angebracht, die aber so stark vorspringen, dass sie schon als ein Vorbild der Strebepfeiler des spätern Mittelalters erscheinen. — Zu Nimwegen hat sich ein sechzehneckiges Baptisterium, ganz von der Form des Aachener Münsters, erhalten, das Hr. Lassaulx in seiner Beschreibung der Matthiaskirche bei Kobern für einen Theil des Palastes hält, den Karl der Grosse sich dort erbaute. Als ein weiteres Nachbild des Aachener Münsters erscheint die Kirche zu Ottmarsheim im Elsass; auch diese schreibt man dem neunten Jahrhundert zu.

Auch in England hatte die altchristliche Baukunst Werke nach byzantinischem System geschaffen; wenigstens lassen die ausführlichen Beschreibungen, welche man von altenglischen Geschichtsschreibern über die im Jahre 674 erbaute glänzende Kathedrale von Hexham in Northumberland besitzt, ziemlich deutlich eine Anlage erkennen, welche wiederum der von San Vitale in Ravenna entspricht. Dasselbe ist von der Peterskirche zu York zu sagen, wenigstens vom Neubau derselben, der nach einem Brande im Jahre 741 begonnen und 780 vollendet wurde.

Von den alterthümlichen Monumenten Frankreichs lässt sich nur die Kirche St. Front zu Périgueux in Guienne in unsern Kreis ziehen. Das Gebäude zeigt eine unverkennbar byzantinische Anlage und ist in der Disposition des Innern etwa der venediger Markuskirche vergleichbar. Man findet ein griechisches Kreuz mit fünf Kuppeln überwölbt. Uebrigens erscheint jedoch der Bau ziemlich schmucklos; die Giebelgesimse sind mit einer Art von Consolen unterstützt. Mr. de Caumont in seiner „*Histoire sommaire de l'architecture au moyen âge*“ (wo sich auch eine Abbildung dieser Kirche auf *pl. V* befindet) ist der Meinung, dass St. Front auf einer älteren Grundlage oder nach einem älteren Muster im 10. Jahrhundert erbaut worden sei.

Die byzantinische Baukunst theilte das Schicksal mit ihrem Vaterlande. Dem stufenweis vorschreitenden Verfall und der inneren Erschlaffung des byzantinischen Kaiserreichs fehlte es hier später sowohl an der künstlerischen Kraft wie an den Mitteln, grössere Rotunden zu erbauen, daher die früher untergeordneten Seitentheile der Gebäude allmälig wieder anwachsen mussten; doch blieben diese Seitenabtheilungen der Kirche, so wie der Mittelraum überwölbt. Noch minder bedeutend mussten natürlich die griechischen Kirchenbauten ausfallen, seit das Reich von den Türken erobert war. Ein quadratischer oder wenig länglicher Raum, in der Mitte vier Pfeiler, darauf die erhöhte Kuppel ruht, die Seitenräume mit Tonnengewölben, die Eckthürme mit kleinen Kuppeln bedeckt, drei Tribunen (seltner eine), und vor dieser bisweilen ein Portikus, — dies sind die regelmässig wiederkehrenden Elemente der spätern griechischen Bauten. Das Sanctuarium wird zuweilen durch Querwände vom Hauptarme gesondert; bisweilen ruht die Kuppel nach vorn zu auf zwei Säulen, nach hinten zu auf zwei Wänden, welche das vor den drei Tribunen befindliche Sanctuarium in drei Theile sondert. Verschiedene Beispiele solcher Art sind in der „*Expedition scientifique de Morée par A. Blouet*“ beschrieben. Ein absonderliches Beispiel eines spätbyzantinischen Baues ist das ehemalige Katholikon, jetzige Bibliothekgebäude zu Athen; die Harmonie der Gesammtanlage, die glückliche Wahl der Profile und mehr noch die vielfache Anwendung leichter Giebel verrathen sogleich den Einfluss, der hier mit der Eroberung des Landes durch die Venezianer eintrat. — Ueber die eigenthümliche Abart, in welcher die byzantinische Architektur sich in Russland herausstellt, wird der Art. „Russischer Baustyl“ berichten.

Nicht minder eigenthümlich als die Architektur hat sich im oströmischen Reiche die bildend-darstellende Kunst ausgeprägt. Der Uebergang vom spätrömischen Styl zu einer eigenen byzantinischen Kunstweise kündigt sich schon gegen Ende des 4. Jahrh. in den Skulpturen am Piedestal eines Obelisken an, welchen Theodosius im Hippodrom zu Constantinopel errichten liess. Dieselben stellen den Kaiser in verschiedner Repräsentation seiner Würde im Verhältniss zum Volke dar; Auffassung und Behandlung sind gleich nüchtern, aber es zeigt sich in der Anlage der einzelnen Darstellungen eine gewisse Gemessenheit, die bereits den Beginn einer neuen, von der Antike sich ablösenden Sinnesrichtung anzeigt. Etwa um Anfang des 6. Jahrh. wird durch diese Richtung das Gepräge der byzantinischen Kunst entschieden. Das specifisch Byzantinische erscheint als ein neben den antiken Reminiscenzen unverbunden nebenhergehendes asiatisches Element, welches sich zunächst in dem prunkhaft überladenen Costüm der Bildnissfiguren herausstellt. Es macht den Eindruck eines schwerfälligen Reichthums; die Schwerfälligkeit aber, mit der es auftritt, hat alle edlere Linienführung unmöglich gemacht, daher man die Gestaltenzeichnung auf etliche rohe Hauptumrisse beschränkt sieht. Die Ausführung indess ist zumeist eine feine und detaillirte, die nicht selten bis zur ängstlichsten Sorgfältigkeit geht und dadurch ganz peinlich wird. Das die Mühsal des Schaffens so bloslegende orientalische Element der Byzantinik zeigt sich überwiegend in allen selbständig erfundenen Gestalten; dagegen stellt sich das antike Element mit seiner freiern und edlern Figurenbildung überall da ein, wo es sich um Gestalten aus der frühesten Zeit des Christenthums oder um Bildungen im Sinne der Alten (wie Personificationen und dergl.) handelt. Die byzantinische Bildnerei erhielt sich bis ins 12. Jahrh. auf einer nicht ganz verächtlichen Höhe, ging aber vom 13. Jahrh. an in völlige Erstarrung über. Besonders wichtige Zeugnisse des byzantinischen Skulpturstyls haben wir durch die vielen auf uns gekommenen Schnitzarbeiten in Elfenbein erhalten; vornehmlich nennen wir die ausgezeichnete kleine Hautreliefplatte mit der Darstellung der sogen. „vierzig Heiligen,“ die man in der kön. Kunstkammer zu Berlin bewahrt, ferner das Diptychon des Kaisers Justinian, welches sich im Palast Riccardi zu Florenz befindet, und die vier elfenbeinernen Bücherdeckel mit ebensoviel stehenden Figuren in flachem Relief, welche die sogenannten Gebetbücher Heinrichs II. und seiner Kunigunde einschliessen und unter Nr. 1049 der Handschriften auf der Bamberger Bibliothek gefunden werden. Auf dem erstern dieser Bücherdeckel enthält die Vorderseite

den thronenden Christus nach dem altchristlichen Mosaikentypus; der Heiland erscheint nämlich mit der Rechten nach dem Ritus der griechischen Kirche segnend, während er mit der Linken die Schrift hält; die Rückseite zeigt die Maria mit zum Gebet erhobenen Händen. Neben beiden stehen die auf solchen byzantin. Darstellungen gewöhnlichen Inschriften: *IC. XC.* (Jesus Christus) und *MP. ΘΥ.* (Mutter Gottes). Auf dem zweiten Buchdeckel enthält die Vorderseite den Apostel Paulus mit einem Buche; die Rückseite zeigt den Petrus mit einem Kreuzesscepter und in der Art wie Christus segnend; die Namen sind in Capitalschrift beigesetzt. Es schliessen sich diese Tafeln (jede ist 11 Z. 7 Lin. hoch, 4 Z. 6 L. breit, 6 Lin. dick) in Form, Grösse und Arbeit so sehr den Consulardiptychon an, dass ihre Entstehung schwerlich nach dem 6. Jahrh. fallen möchte, so dass sie also nur später ihre jetzige Bestimmung erhalten haben. Die Gestalten sind schlank und edel, die Köpfe würdig, die der Apostel schon im bekannten Typus; das antike Costüm erscheint in sehr reinen Motiven, und das Flachrelief, dessen Höhen innerhalb der vorstehenden Ränder gehalten sind, ist sehr stylgemäss behandelt. Nur die Füsse und die Hände mit ausgebogenen Fingern sind minder gut. Die mit Perlen besetzten Fussschemel und Nimben zeigen den lokalbyzantinischen Charakter. Das oben citirte Justinianische Diptychon kehrt dagegen ganz die orientalische Seite der Byzantinik heraus; hier gewahrt man eine eigenthümliche, an das Ceremoniell des byzantinischen Hofes erinnernde Gravität in Stellung und Gebärde, prunkhaftes Costüm und sehr saubere Ausführung in allen Details. In den spätern Elfenbeinschnitzwerken werden die Figuren immer steifer, so dass die feine Ausführung damit sehr übel contrastirt. — Ferner sind die Prachtgeräthe in Erwähnung zu bringen, die als getriebene Gold- und Silberarbeiten in den Bereich der Plastik fallen. Diese wurden nämlich, in Folge der Prunkliebe des byzantinischen Hofes, in unsäglicher Menge zu Byzanz geliefert, haben sich aber nur in geringen Exemplaren auf unsre Zeit vererbt. Das kostbare Material hielt hier die Kunst um so mehr nieder, als man dasselbe um seiner selbst willen liebte und sich weniger um die Kunstgestalt kümmerte, die ihm gegeben ward. Die Verwendung desselben geschah indess nicht blos für Palastutensilien und Kirchengeräthschaften; man bekleidete namentlich die heiligen Räume zum Theil völlig mit jenen Prachtmetallen, belegte die Altäre sowie deren Umgebung mit Goldblech, die Portale aber und auch stellenweis den Boden der Kirche mit Silberplatten. Auf den goldblechenen Altarbekleidungen fehlte es nie an heiligen Darstellungen. Ausserdem gehörten zum Kirchenschmuck auch prächtige Teppiche aus den kostbarsten Seidenstoffen oder aus Purpur; dieselben waren häufig mit eingestickten Figuren versehn und dienten theils zu Altardecken, theils zu Behängen zwischen den Säulenreihen der Schiffe. — Ein weit überwiegenderes Interesse als die gedachten Arbeiten in Prachtmetallen und Prachtstoffen beanspruchen können, gewähren die byzantinischen Mosaiken, deren grossartige Anwendung zur Ausschmückung der kirchlichen Innerarchitektur in der Kunstgeschichte Epoche macht. Die musivische Arbeit oder das Mosaik (sonst Musioma, Musion oder Museion, auch Plakoton genannt) bestand zuerst aus eingelegten bunten Steinchen, womit man auf Fussböden und Wänden Gemälde hervorbrachte; es war aber nicht die schon den Römern zu Sulla's Zeit bekannte Art von Mosaik, welche die Byzantiner ausbildeten; vielmehr wendeten letztere statt der Steinchen Glasstifte an, die an der Spitze gefärbt oder vergoldet waren. Die vergoldeten, mit dünnem durchsichtigem Glasfluss überzogenen Stifte gewährten den farbigen jenen glänzenden G o l d g r u n d, der als Einfassung dann auch in der eigentlichen Malerei erscheint und in dieser so lange geherrscht hat, bis die Luftferne aufkam und einen neuen Hintergrund bildete. Die Kunst der musivischen Malerei ward durch die weiten Räume, denen sie ihre Bilderschrift verleihen sollte, zu grossartiger Linienführung genöthigt; durch die Heiligkeit des Ortes aber ward sie zugleich bestimmt, ihre Figuren in aller erreichbaren Würde und Majestät erscheinen zu lassen. In den aus dem 6. Jahrh. datirenden Mosaiken der ravennatischen Kirchen, namentlich in den vorzüglich künstlerisch behandelten Chormosaiken von San Vitale, lässt sich der wahre Geist der byzantinischen Stiftmalerei noch am Besten erkennen, da diese Musivarbeiten hier grossentheils in ihrer Ursprünglichkeit erhalten sind. Sie vergegenwärtigen uns die Beschaffenheit jener berühmten Glasstiftgemälde, welche den unter Justinian entstandenen Byzanzer Kirchen ihren über alle Wunder gepriesenen Glanz verliehen. Welche Verbreitung die byzantin. Musivmalerei gefunden, mögen die Thatsachen bezeugen, dass die Kuppel des Aachner Münsters und der Palast Karls des Grossen zu Ingelheim ebenfalls solchen glänzenden Bilderschmuck erhielten, dass auch auf Sicilien durch Griechen und Normannen Prachtwerke dieser Art geschaffen wurden (zu Messina, Cefalu, Palermo, in der Königspfalzkapelle, in Martorana, zu Monreale etc.) und dass der Abt Desiderius von Monte Casino 1066 in sei-

nem Kloster eine eigene Mosaicistenschule errichtete. — Was die eigentliche Malerei, die wirkliche Farbendarstellung, bei den Byzantinern betrifft, so ist unsre Kenntniss davon hauptsächlich auf die Miniaturen beschränkt, die wir in vielen auf uns gekommenen, meist wunderbar gut erhaltenen Pergamentmanuscripten vorfinden. Die ältesten Miniaturen zeigen noch vorherrschend eine der verdorbenen Antike, nämlich der römischen Kunst entsprechende Auffassung und Behandlung; doch der antike Geist spricht sich in etlichen solcher Werke (z. B. in den Bildern eines Psalters aus dem 10. Jahrh. auf der Pariser Bibliothek) noch wahrhaft edel aus. Um den Schluss des 10. Jahrh. findet man in den Miniaturen ein Wohlgefallen an der Darstellung grausiger Märtyrerscenen ausgesprochen und somit eine Sinnesrichtung bezeichnet, die nichts mehr mit der heitern Antike zu thun hat, vielmehr auf eine trübselige Christlichkeit ausgeht, bei welcher keine Schönheit und Poesie mehr in den Kunstwerken erblüht. Doch erst im 11. Jahrh. tritt in den Bilderhandschriften das Christlich-Schwindsüchtige, was die letzte Periode der byzantinischen Kunstbestrebungen charakterisirt, entschieden hervor; die Gestalten werden hager, die Gebärden starr; das Colorit wird greller, die Umrisszeichnung aber erscheint mit schwarzen Linien markirt. Indess befindet sich unter den Leistungen der byzantin. Buchmaler des 11. und 12. Jahrh. immer noch Einiges, dem ein gewisser Kunstwerth zuzugestehen ist. Aber vom 13. Jahrh. an tritt eine völlig bizarre Production ein und bald kommt in den Arbeiten der Illuminirer Leben und Geist so ganz abhanden, dass alle Gestaltung förmlich zur Mumie vertrocknet. — Die Tafelmalerei endlich, die erst spät von den Byzantinern geübt ward, in dieser Spätzeit aber zu keiner besondern Pflege gelangen konnte, bietet fast n u r Unerquickliches dar. In der Regel haben die byzantin. Tafelbilder einen schweren dunkeln Farbenton; die Ausführung ist ängstlich geistlos. Nächstdem ist auch charakteristisch an diesen Bildern die Verbrämung mit allerhand Goldputz, worin sich die wohl asiatisch zu nennende Prunkliebe der Byzantiner sehr merklich ausspricht. Werke der byzantinischen Tafelmalerei, in welchen ein künstlerisches Lebensgefühl zu entdecken ist, sind äusserst selten; zu diesen Ausnahmen gehört das (bei Agincourt abbildlich mitgetheilte) Gemälde der Bestattung des heil. Ephraim, das man zu Rom im Museum christianum der vatikanischen Bibliothek sieht. In Temperafarben auf Holz gemalt hat es 1 F. 7 Z. 6 L. Höhe und 1 F. 4 Z. 6 L. Breite. Vorn in der Mitte sieht man den heil. Ephraim in seinem Sarge, umgeben von Einsiedlern, die aus verschiedenen Gegenden der Wüste gekommen sind; den Hintergrund bildet eine Ansicht der Grotte, in welcher man diese Einsiedler mit Handarbeiten oder Bussübungen beschäftigt sieht. Im mittlern Theile mit der Gruppe der Einsiedler um den Sarg ist der Malername *Emmanuel Tranfurnari* zu lesen. Unter den verschiedenen Figuren bemerkt man einen Engel, der die Seele des Heiligen gen Himmel trägt, was durch ein mit Bändern umwickeltes Kind dargestellt ist. Dieses Tafelgemälde wird dem 11. Jahrh. zugeschrieben, ist noch mit Geist componirt und enthält in den Darstellungen des Hintergrundes manches sinnreiche Motiv. Andre byzantin. Tafelbilder, welche uns Agincourt vorführt, geben nur das traurige Zeugniss von einem knechtisch gebundenen Geiste. Die meisten Arbeiten der in Italien (zu Venedig, Otranto etc.) heimisch gewordnen und noch im 15. Jahrh. thätigen griechischen Malerfamilien sind nichts weiter als mechanische Nachahmungen der byzantinischen Vorbilder, und wenn auch einzelne Malereien von Byzantinern, welche ihre Kunst in Italien übten, einige Einwirkung der neubelebten italischen Kunst offenbaren, so tritt dies doch nur formell, in etwas lebendigern Motiven der äussern Composition, hervor, während die spirituelle Seite, die Conception, in aller Starrheit verharrt und die unverbesserlich alte, armgeistig leblose geblieben ist. Wie in Italien ward auch in Deutschland die eingewanderte Byzantinik von dem frischen nationalen Kunstgeiste, welchen geweckt zu haben ihr einziges Verdienst ist, nach längerem Kampf überwunden. Ein Scheinleben hat sie sich unter den Russen, Bulgaren und Slavoniern gesichert, unter jenen Halbbarbaren, die der griechischen Kirche zufielen und aus Byzanz die Kunsttypen als Mitgift des Cultus empfingen. Diese auf die ruthenischen Völker vererbte Kunst spricht sich in ewiger, möglichst plumper Wiederholung des byzantinisch Ueberlieferten aus.

Byzantinische Münzen. Darunter begreift man eigentlich alle Münzen der oströmischen Kaiser von der Theilung des Reichs nach dem Tode Theodosius des Gr. an; indess schliessen sich die Münzen der ersten oströmischen Kaiser in jeder Hinsicht genau an die der frühern röm. Kaiser seit Constantin dem Gr. an, daher man die Reihe der Byzantinermünzen erst mit A n a s t a s i u s I. (der von 491 — 518 regierte) beginnt, in welcher Zeit die ersten wesentlichen Veränderungen im Münzwesen eintreten. Belehrung hierüber bietet das Hauptwerk von F. d e S a u l c y: *Essai de classification des suites monétaires Byzantines; Metz*, 1836. — Eine seltne Reihe

byzantinischer Goldmünzen (*Bésants d'or*) besitzt Hr. von Palin, Sohn des vorm. schwedischen Gesandten zu Konstantinopel.

Byzanz, älterer Name der alten *Constantinopolis*. In Byzanz hatte schon Septimius Severus viel gebaut, aber erst unter Constantin dem Grossen, der den römischen Kaiserthron hieher versetzte und der neuen Residenz seinen Namen gab, kam die Stadt zu wahrhafter Bedeutung. Jetzt wurde das klein vorgefundene Byzanz schnell mit würdigen Gebäuden für die Bedürfnisse des Volkes und Hofes versorgt und so der Grund zu der Riesenstadt gelegt, welche am Mare di Marmora ihre Titanenglieder streckt und seit Vernichtung des griechischen Kaiserthums, statt mit den Schächerkreuzen, mit dem Bleichgolde der Halbmonde prunkt. Byzanz erhielt ein Forum Augusts, andre Fora, Senatus, Regia, das Palatium, Bäder wie das Zeuxippeion, ferner den nachmals von den Türken „Atmeidan“ benannten Hippodrom mit dem von Theodosius aufgerichteten Obelisken und dem angeblich delphischen Schlangendreifuss. Zuerst wurden auch Tempel der Roma und Cybele geweiht. Theodosius baute das Lauseion und Thermen. Ein merkwürdiges, dem athenischen Thurm der Winde vergleichbares Denkmal war das Anemodulion. (Vergl. Zosimos, Malalas und andre Chronisten, Prokop: *de aedif. Justiniani*, Kodinos und eines Anonymus *Antiquitates Constantinopolitanae*, des 1555 gest. Gyllius *Topographia Constantinopoleos*, Banduri: *Imperium orientale*, Heyne: *Serioris artis opera quae sub Imper. Byzantin. facta memorantur*, *Commentat. Soc. Gott. XI. p.* 39.) Noch sind vorhanden: der Obelisk des Theodosius; die 100 Fuss hohe Porphyrsäule auf dem alten Forum, worauf Constantins, dann Theodosius Bildsäule stand, erneuert von Man. Comnenus; die 91 Fuss hohe marmorne Spitzsäule, welche Constantin Porphyrog. oder dessen Enkel mit vergoldeter Bronze überziehen liess; das Fussgestell der Theodosischen Säule und einiges minder Bedeutende. Hauptbauten waren die Aquaeducte (wie der des Valens) und die Cisternen, grosse, aber im Einzelnen kleinliche Bauwerke, die auch sonst im Orient (z. B. in Alexandria) sehr beliebt waren und Vorbilder arabischer Baue wurden. In Byzanz zählte man acht (theils offene, theils mit kleinen Kuppeln überwölbte) Cisternen; nur eine ist noch benutzt, die beim Hippodrom; sie ist 190 × 166 Fuss gross, in drei Stockwerken, deren jedes aus 16 × 14 Säulen besteht; letztere sind meist korinthisch, aber auch mit andern, ganz abnormen Kapitälen. Was die christliche Architektur von Byzanz betrifft, so sind zu nennen: die von Constantin und Helena erbaute Apostelkirche (der römischen Basilika, besonders der Basilika *San Paolo fuori le mura* in allen Hauptpunkten entsprechend), die Kirche der heil. Agnes (eine dreischiffige Basilika mit zwei Säulenstellungen übereinander, angelegt von Constantia, des Constantinus Tochter), die unter Justinian von Isidoros und Anthemios erbaute Sophia, die Kirche der Heiligen Sergius und Bacchus etc., die sämmtlich unter den Türken zu Moscheen geworden sind.

Byzes, von der Insel Naxos, war der Zeitgenosse des Lydierkönigs Alyattes und des Mederkönigs Astyages. Er erfand die Kunst, den Marmor in Ziegeln zu sägen, wozu sich der schiefernde pentelische Marmor vorzüglich eignete; diese Erfindung veranlasste einen bedeutenden Fortschritt in der Verschönerung der Architektur. Pausanias erwähnt auch Statuen von ihm, die aber ein Epigramm am Sockel seinem Sohne Euergus zuschrieb.

C.

Caaba; s. Mekka.

Cabel, Adrian van der, bei den Franzosen *Ary de Cabel*, hiess eigentlich Adrian van der Toow und ward 1631 zu Ryswick geboren. Er lernte bei Jan van Goyen, dem Maler und Stecher, ging jung nach Italien, ward in Rom seiner schon tüchtigen Kunstfertigkeit wegen in die niederländische Schilderbent aufgenommen, in welcher Künstlergesellschaft er den Beinamen Korydon und „*Geestigkeet*“ erhielt, gerieth in ein regelloses Leben, wanderte nach Frankreich und starb als ein in den Schenken verlüdertes Genie im J. 1695 zu Lyon. Er malte Landschaften, Hirtenstücke und Marinen, in denen sich fleissiges Naturstudium offenbart und besonders sehr gute Zeichnung der Figuren und Thiere findet. Seine Bilder haben zwar denselben trüben melancholischen Charakter wie die seines Meisters van Goyen, sind aber mit grösserer Energie durchgeführt. Ihr sehr brauner Ton soll übrigens eine Folge der schlechten Farben sein, mit denen er oft habe malen müssen. Am Bekanntesten ist er durch seine geätzten Blätter, aus welchen seine Stärke in der staffirten Land-

schaft hervorgeht. Dieselben zeugen von fester Hand und leichter Nadel, und bieten, während sie wenig Anspruch auf glänzende Wirkung des Clairobscur machen, schöne und sehr einsichtig geordnete Ideen dar. Bei Bartsch IV. 224 findet man von Cabel 55 Blätter angezeigt; drei andre ersieht man im Katalog von Rigal.

Cabinet de dessins, soviel wie *Collection de dessins:* Sammlung von Handzeichnungen. *Cabinet d'estampes,* Kupferstichsammlung.

Cabinet de tableaux, Gemäldesammlung, Bildergallerie.

Cabinetglasmalerei; siehe unter „Glasmalerei."

Cabiren; s. unter Litera K.

Caccia, Guiglielmo; s. Moncalvo.

Cäcilia die Heilige, angebliche Erfinderin der Orgel und Patronin der Musik. Sie starb ihren Martertod ums J. 220, indem sie in einem glühenden Oelkessel verenden musste. Man sieht sie daher in einem Kessel stehend dargestellt. Ihre Leiche zeigt eine Schnittwunde im Genick. Oefter natürlich ist poetischere Darstellung Cäciliens, wo die Heilige, mit dem Modell einer Orgel in der Hand, durch den Ausdruck ihres gen Himmel gewandten Kopfes gleichsam der Harmonie der Sfären lauschend erscheint. Als Orgelspielerin hat Carlo Dolce sie dargestellt, in dessen berühmtem Gemälde, einer Perle der Dresdener Gallerie, sie in holdseligster jungfräulicher Anmuth mit dem unaussprechbar himmelseligen Blicke nach oben erscheint. Verbreitet ist dieses Bild durch den Stich von Kilian und durch eine Lithographie von Zöllner. Eine Wiederholung, die Dolce von seiner orgelspielenden Cäcilie gemacht, findet sich in der Eremitage zu Petersburg und soll mit dem Dresdner Stück in der Delicatesse und dem Schmelze des Pinsels wetteifern. Eine dritte Cäcilie von dem ins Cäcilienmalen fast verliebten Dolce existirte früher in Kassel, dann in Malmaison; hier hält die Heilige ein Notenblatt in der Hand, indess ein Engel ihr einen Lilienstraus bringt. Dies Motiv, die Heilige als Sängerin darzustellen, die ihren Lohn vom Himmel sofort in Lilien ausgezahlt erhält, ist nicht sonderlich poetisch, sogar etwas widerlich. — Von Raffael existirt eine „Cäcilia, wie sie himmlische Musik hört," in der Pinakothek der Bologneser Akademie. Dies Bild, eins der vortrefflichsten Werke des italischen Malerfürsten, ward im J. 1516 von ihm an Francesco Francia nach Bologna geschickt, und erfuhr das schmeichelhafte Epigramm:

Pingant sola alii referantque coloribus ora;
Caeciliae os Raphael atque animum explicuit.

Die hier von Paulus und Johannes, von St. Augustin und Magdalenen umgebene Heilige, durch einen Engelchor im Himmel geblendet, horcht auf den überirdischen Klang in Harmonie verloren; ihr Angesicht trägt vollkommen die Züge des Aussersichseins, der Verzückung. Auf der Erde zerstreut liegen musikalische Instrumente. — Von Rubens, dem Malerfürsten der Niederlande, hat man ebenfalls ein ausgezeichnetes Cäcilienstück. Bekannt ist dasselbe durch den höchst malerisch gearbeiteten Meisterstich von Schelte Adams Bolswert. — Noch ist des grossen Freskenwerks Erwähnung zu thun, welches Francesco Francia mit seinen Schülern in der jetzt zu einem öffentlichen Durchgang gewordenen Cäcilienkirche zu Bologna ausgeführt hat. Diese Fresken aus St. Cäciliens Leben gehören zu Francia's bedeutsamsten Leistungen, zumal die beiden ganz von seiner Hand herrührenden Darstellungen der Vermählung und des Begräbnisses der Heiligen. Der Ruf dieser Werke scheint Raffael zur Malung seines Cäcilienbildes und zur Sendung desselben an Francia veranlasst zu haben.

Cacus (röm. Myth.) heisst jener italische Hirt, der dem Herkules einen Theil seiner Rinder geraubt hatte, aber vom Gotte entdeckt und erschlagen ward. Diese Geschichte wird im Livius (*I.* 7.) ausführlich erzählt; in poetischer Ausschmückung, wobei Cacus zum gewaltigen Riesen und Sohne Vulkans wird, findet sie sich bei Ovid (*Fasti I.* 550.) und bei Virgil (*Aen. VIII.* 190 ff.). Eine interessante Darstellung des Herkules und Cacus findet sich auf einer etruskischen Vase im Museo Etrusco Gregoriano zu Rom; wir finden sie wiedergegeben in dem von Dr. Achille Gennarelli edirten *Museum Etruscum.*

Cadalvène, Herausgeber eines *Recueil de médailles Grecques.*

Cadix, stark befestigte und pittoresk gelagerte Stadt Spaniens, zeigt in engen und graden Strassen grosse massive Häuser arabisirenden Styls mit Plattdächern, hat einen neuen, ganz mit schneeigem Marmor belegten Dom, worin man gute Malereien findet, und eine Kapuzinerkirche, in welcher Murillo's letztes Gemälde: die Verlobung St. Katharinens, sowie desselben Meisters dornengekrönter Christus und marianische Himmelfahrt die schätzbarsten Vorfindungen sind. Die Zeichnenschule hat eine Sammlung von Gypsabgüssen und guten Kupferstichen. — Rubens hat eine (im Stich

von Schelte Adams Bolswert bekannte) Ansicht von Cadix als heroische Landschaft geliefert, welche die „Landschaft mit dem Sturm des Aeneas" heisst.

Caduceus, der geflügelte Schlangenstab des Merkur (Hermes), mittelst dessen der Gott fliegen konnte. Dieser Zauberstab war ein Geschenk von Apollo, der sich damit bei Hermes abfand, weil dieser ihm znr Erfindung der Leier verholfen. Der Stab war, wie ihn Hermes von Apollo empfing, ein blosser Flügelstab; die Schlangen bekam er erst, als Hermes ihn einst in Arkadien unter zwei kämpfende Nattern warf, die denselben sogleich umringelten und damit Friede schlossen. Nach diesem Begebniss ward er für Merkur der Friedens- und Heroldsstab. In dem Stabe lag übrigens die Kraft, Glück und Reichthum zu spenden, Kranke zu heilen, Todte zu erwecken und abgeschiedene Seelen aus der Unterwelt heraufzubeschwören. Auf Silbermünzen der römischen Imperatoren ist der Caduceus auch dem Mars beigegeben, welcher ihn in der Linken und den Speer in der Rechten hält, um den friedebringenden Krieg anzudeuten. Auf Münzen von Damaskus hält eine nackte Figur in der Linken den Caduceus und in der Rechten zwei Früchte, weil die Stadt mit ihrem Obst bedeutenden Handel ins Ausland trieb. Auch das Zeichen auf einer Münze Herodes des Grossen soll (wie Barthelemy in den *Remarques sur quelq. Médaill.* in den *Mém. de l'Acad. des Inscr. t.* 26. *p.* 536 dargethan) ein Caduceus sein.

Caducifer, Beiname des Merkur als Trägers des schlangenumwundenen Flügelstabes (Caduceus).

Cadyanda, eine äusserst beträchtliche Stadt des alten Lyciens, deren ausgedehnte Ruinen, wie die von Calynda nah bei Telmessus (Golf von Makri), aber in entgegengesetzter Richtung (landeinwärts mitten im Gebirge an einem Orte, der jetzt den Namen Jeddy Kappolee führt) durch Mr. Fellowe entdeckt worden sind. Vergl. dessen Schrift: *An account of discoveries in Lycia* (London 1841) S. 120 ff. und S. 383 ff.

Caen, in einem Thal am Zusammenflusse des Orne und Odon liegende Stadt von 40,000 Bewohnern, Hauptstadt des französ. Departements Calvados, weist drei romanische Kirchenbauten von eigenthümlich normännischem Gepräge auf. Diese kunstgeschichtlich höshst wichtigen Baudenkmale sind die zwei durch Herzog Wilhelm und seine Gemahlin gegründeten Klosterkirchen St. Trinité (*Abbaye aux dames*, geweiht im J. 1066) und St. Etienne (*Abbaye aux hommes*, geweiht 1077) und die denselben verwandte, um 1083 gegründete Kirche St. Nicolas. In ihnen liegen die Beweise vor, dass die Normandie, wenn auch vielleicht nicht der Ort der Erfindung, so doch das Lokal der ersten selbständigen und bestimmten Ausbildung des Systems der gewölbten Basilika ist. (Vergl. Kugler's Kunstgeschichte, S. 448 ff.) Vornehmlich stellt sich St. Etienne als Hauptbeispiel des speciell normännischen Architekturstyles heraus, obwohl die Chorpartie nicht mehr dem ursprünglichen Bau angehört, da diese bereits das Gepräge des germanischen Styles in dessen frühester Entfaltung trägt. — Caen ist der Geburtsort Gundulfs, eines in der Baukunst geschickten Mönchs, welcher den weissen Thurm im Londner Tower erbaute und später Bischof zu Rochester ward, ferner des Malesherbes und des „französischen Newton" Laplace, welchen Berühmtheiten jetzt in Caens neu errichtetem Universitätsgebäude Statuen von der Hand Barre's des Jüngern und Dantan's des Aeltern gesetzt werden.

Caere; s. Cervetri.

Caffi, ein venetianischer Vedutenmaler und Landschafter der Gegenwart, offenbart in seinen zahlreichen Arbeiten ausserordentliches Talent bei grosser Flüchtigkeit. Von seinen Stücken, die 1844 in Rom ausgestellt waren, wird die Ansicht eines schneebedeckten Venedigs als ganz naturgetreu gerühmt; der Standpunkt ist von den Giardini publici genommen. Von grossem Effect ist auch seine Ansicht eines Platzes in Venedig bei Mondenschein, Laternenlicht und Nebel. Ferner hat er das Fest der Regata gemalt, das die deutschen Künstler in den Steinbrüchen von Cervaro feiern.

Cagliari, Paolo; s. P. Veronese.

Cagnola, Marchese Luigi, einer der bedeutendsten italiänischen Architekten der ersten Decennien unsers Jahrhunderts, ward im Clementinischen Collegium zu Rom gebildet und vollendete seine Bildung durch eifriges Studium der Bauten und Schriften des grossen Palladio. Sein Hauptbau ist der berühmte Friedensbogen (*Arco della Pace*) zu Mailand, welches Werk ursprünglich ein Triumfbogen für Napoleon werden sollte. Dieser Bogen, ganz von weissem Marmor ausgeführt und im entsprechendsten antiken Style gehalten, ist in seiner Art das vollkommenste Meisterstück, welches Italien, das seit Langem in der Architektur wenig Gutes erzeugt hat, aus der Neuzeit aufweisen kann. Cagnola erlebte die gänzliche Vollendung dieses auch durch bildnerischen Schmuck von den besten lombardischen Bildhauerkräften bereicherten Monuments nicht mehr; er starb im 74. Lebensjahre 1834, als er eben

mit einem für die Kirche Santa Maria zu Vercelli bestimmten Denkmale beschäftigt war.

Caillaud, Herausgeber zweier archäologischer Reisewerke über ägyptische Baudenkmale. Diese Werke, wichtig durch die Kupfertafeln, welche die an Ort und Stelle gemachten Zeichnungen wiedergeben, sind unter den Titeln: „*Voyage à l'Oasis de Thèbes et dans les deserts, situés à l'orient et à l'occident de la Thébaïde*" und „*Voyage à Méroé*" erschienen.

Cairo; s. Kairo.

Calabrese. Der eigentliche Name des unter der Benennung *il Cavaliere Calabrese* bekannten Malers ist Maria (Mattia) Preti. Er war zu Taverna in Calabrien im J. 1613 geboren, erhielt seinen ersten Unterricht zu Rom, wo sein Bruder Director der Academia di San Luca war, und begab sich in der Folge nach Bologna zu Guercino. Nachdem er hier eine Zeitlang gearbeitet, ging er nach Venedig und Parma, um Veronese's und Correggio's Werke zu studiren, dann nach Paris, wo ihn in der Luxemburger Gallerie die Werke von Rubens so mächtig anzogen, dass er den Meister in Antwerpen zu besuchen beschloss. Rubens beschenkte seinen Bewunderer aus Calabrien mit dem Gemälde der das Holoferneshaupt haltenden Herodias, also mit einem Gegenstande, der vorzugsweise dem finstern Geiste des Calabresen gefallen mochte. Preti besuchte nun auch Deutschland, kehrte von hier nach Italien zurück, ward Governatore von Syrakus und starb 1699 zu Malta. Vornehmer Familie entsprungen, konnte er der Kunst nach Herzenslust leben. Die meiste Bedeutung gewann er als Freskomaler, als welcher er seine reiche, aber nur in den düstersten Bildern sich ergehende Fantasie auf das Grossartigste und Kühnste spielen lassen konnte. Auch seine im Tone oft bläulichen Oelgemälde verrathen den schauerlich düstern calabrischen Geist. Er that es allen neapolitanischen Naturalisten in Forcirung des Helldunkels zuvor und verfuhr so malerisch grell, als es nur die moralischen Grässlichkeiten, die er am liebsten malte, von seinem Pinsel verlangen mochten. Düster wie sein Geist musste sein Kolorit sein, wie er denn auch die schwarzen Schatten nicht erst von Guercino zu lernen brauchte. Bei allem unleugbaren Geist steht er doch als Künstler tief unter Massimo Stanzione, diesem zwar nicht so allgemein bekannten, aber bestgearteten Neapolitaner, der bereits die edlen Bestrebungen der Caracci aufnahm, von welchen Preti, der doch in Bologna selbst war, kaum Notiz genommen hat. In den Studj publici zu Neapel sieht man Calabrese's „verlornen Sohn", der er selber als Maler war. In Dresden ist von ihm ein aus dem Kerker befreiter Petrus und ein ungläubiger Thomas zu finden. Den erstern hat Pietro Campana, den letztern Beauvarlet gestochen.

Calahorra in Spanien, das alte *Calagurris*, weist noch ein Monument aus Römerzeit auf. (Vergl. *Llorente: Mon. Romano descubierto en Calahorra.* Madrid 1789.)

Calamatta, L., Director der Kupferstecherschule zu Brüssel, zählt zu den trefflichsten Zeichnern und Stechern unserer Zeit. Von seinen Stichen erwähnen wir hier das Porträt des Herzogs v. Orleans nach Ingres, Napoleon nach der Todtenmaske vom Dr. Automarchi, *Voeu de Louis XIII.* nach J. A. D. Ingres berühmtem Gemälde in der Kathedrale zu Montauban (Gegenstück zu Desnoyers Madonna di Foligno), und von seinen meisterlichen Zeichnungen die nach Raffael, Rubens, Guido Reni und Ingres. Was die Brüsseler Stecherschule betrifft, deren Leiter er ist, so hat sie freilich noch kein hervorragendes Talent geliefert. — Madame Calamatta, die Frau dieses Künstlers, Tochter des berühmten Archäologen Raoul Rochette, ist als Malerin bekannt. Sie hat ein sehr gutes Porträt ihres Vaters gemalt, so breit, markig und charaktervoll, wie wenige Männer malen. In andern Werken dieser Künstlerin zeigt sich ein Gemisch von italiänischem und antikem Styl. Ihr „Frauenzimmer am Putztisch," eine junge, schlanke, bis auf die Hüften nackte, aufrecht stehende Blondine, ist mehr ein altgriechisches als ein modernes Sujet. Das schöne Bild „Franciska von Rimini," das 1842 die Brüsseler Ausstellung zierte, ist durch Verloosung in den Besitz des Hrn. Simons zu Elberfeld gekommen.

Calame, A., einer der bedeutsamsten Landschafter unsrer Zeit und der vorzüglichste Schüler Diday's zu Genf, stammt aus der Heimath des genialen Leopold Robert, aus Neuchatel. Aus Diday's Schule hat er sich schnell zum originalen Meister erhoben, und sind die Landschaften jenes Genfer Salvator Rosa's herrliche Episoden aus dem mächtigen Epos der Alpen zu nennen, so ist bei Calame dieses Epos zum Drama geworden. Seine Felsen, deren geologische Wahrheit der Mineralog und deren Grossartigkeit der Dichter bewundert, seine Bäume, die unter der Macht des Sturmes ächzen, knarren und zersplittern, seine Alpenwälder, deren ruhige Tiefe wunderbar ein Lichtstrahl kundthut; die Nebel und Wolken, die von heftigem Sturme getrieben an den Felsenzacken oder über und unter einander wegziehen, oder an den Felsen

anprallen und oben noch helle Spitzen durchlassen; die furchtbaren Abgründe und dunkeln Schlünde und über ihnen eine schöne Granitwand im Sonnenlicht; alles dies sind die Calameschen Zauber, deren Darstellbarkeit durch die Kunst man früher kaum geahnt hat. Ihnen mussten lange, mühsame und gefährliche Studien vorangehen, denn in Sturmeszeit auf jenen Höhen, sechs bis sieben hundert Fuss über der Meeresfläche, sich aufrecht zu halten und dabei die flüchtigste Skizze zu machen, dazu gehört nicht nur grosse Festigkeit, Gesundheit und Kraft, sondern auch Muth. Calame aber ist schwächlich; bei ihm hat also die Macht der Kunstbegeisterung dem schwankenden Körper die Kraft gegeben. Im J. 1842 sah man von ihm auf der Berliner Ausstellung zwei herrliche Ansichten des Montblanc und der Jungfrau, freilich in einem für solche Riesengegenstände gar zu kleinlichen Maasstabe, und 1843 zu Genf seine „Ansicht vom Brienzer See, kurz vor Sonnenaufgang,“ ein wahres Gedicht von Licht und Frische, wie man es an jenen reizenden Ufern findet, eine Idylle voll Lieblichkeit. War er hiermit von der Darstellung der Hochalpen abgegangen und hatte er mit offenbar gleichem Erfolg einen neuen Weg eingeschlagen, so zeigte er sich wieder in zwei andern Gemälden (einer Ansicht aus dem Oberhaslithale und einem Alpensturme) als Meister des Grossartigen und Furchtbaren in der Alpenwelt, besonders in den bewundernswürdig wahren Wolken- und Lichteffekten beim herannahenden Sturm und Gewitter. Ein ferneres Hauptwerk Calame's stellt die Schneekette des Mont Rosa und Mont Cervin im Rosenlichte des Abends dar, während auf dem Vorgrunde der Mittelalpen schon das Dunkel einbricht. Schwache Reflexe des scheidenden Tages fallen auf die grossen Granitblöcke, auf den kleinen Alpensee und einen Hirtenknaben mit zwei Ziegen. Dieser so einfach und wahr gehaltne Vorgrund ist wie der Pronaos eines Tempels, dessen goldne Säulen sich weiterhin zum Himmel erheben. Luft und Himmel, die sich vom Vordergrund weg über malerische Berghöhen bis zu den Gletschern ziehen, sind ganz heiter und haben die volle Durchsichtigkeit und Tiefe der Hochalpen. Das Ganze ist so ergreifend durch seine einfache Grösse und Wahrheit, dass es schon manchem Beschauer Thränen entlockt hat. Besitzer dieses Capitalwerks ist der reiche und kunstsinnige Professor Delarive, der es in seinem neuen Hotel zu Genf aufgestellt hat. — Vor einiger Zeit erwarb das Städelsche Institut zu Frankfurt am Main eine Calamesche Landschaft: Alpengegend bei Abendbeleuchtung, um hohen Preis. Ein Kunstbericht bemerkt zu diesem Stücke: „Wohl ist die Beleuchtung schön, die Composition trefflich, die Farbe kräftig, saftig (und dies ist namentlich der grösste Vorzug des Bildes), aber diese Farbe ist nicht überall wahr, sie ist oft mehr conventionell, und die Behandlung, so gewaltig und praktisch sie ist, wird doch an einigen Stellen, namentlich an den Felsen im Vorgrunde, manierirt.“ — Hat Calame vor seiner italiänischen Reise durch seine trefflichen Alpengegenden, meisterlichen Tannenwälder u. s. w. seinem Talent einen weitverbreiteten Ruf verschafft, so vermehrt er denselben jetzt durch ein bedeutsames sicilianisches Stück, durch seine „Tempelruinen von Pästum,“ die man lieber ein historisches Bild denn eine Landschaft nennt, und worin er sich als denkender Künstler höher denn je gestellt hat. In einsamer flacher, von der untergehenden Sonne mit einem röthlichen Schleier überzogenen Haidegegend ruhen in einiger Entfernung die bekannten Ruinen von grossartig einfachem Styl. Keine Menschen-, keine Thiergestalt belebt die Gegend, es ist die ausgestorbene Oede einer untergegangenen Zeit; ein Bild von ergreifender Wirkung! — Von Calame's Hand kennt man auch eine Reihe radirter Landschaftsblätter, welche Radirungen von geistreich geführter Nadel zeugen, und zwei in Buddeus' Verlage zu Düsseldorf erschienene Lithographien: „Morgen und Abend.“

Calamis; s. unter K.

Calamus, das Schreibrohr der Alten, welches in einem zugeschnittenen Schilfrohre bestand. Ein herkulanisches Wandbild zeigt uns einen solchen antiken „Schreibstiel“ über einem Dintenfass; s. im *Museo Borbonico I. tav.* 12.

Calandra, Giambattista, geb. 1568 zu Vercelli, gest. um Mitte des 17. Jahrh., brachte die musivische Malerei zu höherer Vollkommenheit und verlieh den Mosaiken mehr Dauerhaftigkeit durch Anwendung vorzüglichern Kittes. In der Peterskirche zu Rom setzte er die vier Kirchenväter in Mosaik, sowie den Erzengel Michael (nach dem Gemälde des Ritters d'Arpino), der seine berühmteste Arbeit ist.

Calantica (*calvatica*, *mitra*, *mitella*, *reticulum*, bei Homer Kekryphalos) bezeichnet die haubenartige Kopfbedeckung der Frauen, die schon im höchsten Alterthum vorkommt, namentlich auch bei den Griechen sehr früh in Gebrauch war. Man unterscheidet Netz- und Sackhauben. Der griechische Kekryphalos war ein Netz, das man nicht nur des Nachts, sondern im Hause auch am Tage über die Haare zog. Solche Haarnetze, bei den Römern *reticula*, finden sich auf sorgfältig ausgeführten

herkulanischen und pompejanischen Gemälden angedeutet. Auf letztern scheinen sie aus Goldfäden zu bestehen. Sonst machte man sie auch aus Seide, sowie aus der kostbaren eleischen Byssus, häufiger natürlich aus geringerem Stoffe. Verschieden davon sind die Hauben aus dichterem Zeuge, in denen, wenn sie den ganzen Kopf bedecken, die Haare wie in einem Sacke zum Nacken herabhängen; sie sind es vornehmlich, welche von den Römern als *mitrae*, Mützen, bezeichnet wurden, womit Calantica oder Calvatica gleichbedeutend ist. Man denke dabei durchaus nicht blos an die phrygische Kopfbedeckung, denn die Mitra oder Mitella wird bei den Alten auch Graja genannt, wodurch ausdrücklich die eigenthümlich hellenische Frauenhaube angedeutet ist. Plinius erwähnt von Polygnot, dass dieser zuerst die Weiber mit bunten Mitren gemalt habe. Solche Hauben finden sich auf Vasenbildern in grosser Menge und mannichfaltigster Art, auch mit Andeutung verschiedener bald glatter, bald gemusterter, selbst gewürfelter Zeuge; die Haube ist entweder hinten offen, so dass ein Theil des Haares heraushängt, oder deckt nur die Seiten. Auch zwei Figuren der Aldobrandinischen Hochzeit haben solche Sackhauben. — C. A. Böttiger (Archäol. d. Malerei S. 79; Kl. Schriften II. S. 41) nennt selbst die Haube der ägyptischen Götter, Könige und Priester, auch die Kopfbedeckung der Sfinxe, eine Calantica.

Calasiris, ein langes leinenes Untergewand der alten Aegypter, das unten mit Fransen oder Troddeln behangen war. Auch Perser und Griechen trugen es.

Calathus (Kalathos, *qualus* oder *quasillus*) bedeutet bei den Alten zunächst den Korb, worin die Spinnerinnen die Wolle und überhaupt ihre Arbeit aufbewahrten. Der zweite Ausdruck dafür ist Talaros. Der Kalathos oder Talaros war ein aus Ruthen geflochtener Korb, der oben weit sich öffnend nach unten spitzig zulief. So lernen wir die Form dieser Körbe (die schon früh auch in Metall nachgeahmt wurden, wie der silberne Talaros der Helena in der Odyssee beweist) aus mehren Denkmalen kennen, namentlich aus dem schönen Vasengemälde bei Tischbein I. 10, wo zu jeder Seite des Sessels ein solcher Kalathos steht. Dieser Korb gilt überhaupt als Symbol der Jungfräulichkeit und diente den Künstlern, dieselbe damit anzudeuten, was man aus den Reliefs ersieht, die den Achill unter den Töchtern des Lykomedes darstellen. (S. die Abbild. im Art. „Achilles.") Dass Körbchen derselben Art (Kalathiskoi, *calathisci*) auch für andern Gebrauch, z. B. bei der Toilette, um Blumen darein zu pflücken, gedient haben, sieht man aus andern Denkmalen, z. B. bei Tischbein II. 58. Vergl. Böttiger's Sabina II. S. 252. Eine symbolische und mystische Bedeutung hatte der Kalathos übrigens, weil er auch ländlichen Zwecken diente, bei den Festen der Demeter (bei den sogen. Cerealien), sowie bei denen der Athena als Vorsteherin der Talasia. So erklärt sich auch der Fruchtkorb, der auf der berühmten Gemme (Stosch: *Gemm. ant. cael. n.* 70) dem Brautpaare über die Häupter gehalten wird. Vergl. Böttiger's Kunstmythologie II. S. 450. — In der korinthischen Säulenordnung wird durch Calathus die korbähnliche Hauptform des Capitäls bezeichnet. (Vergl. die Sage vom korinthischen Capitälkorbe im Art. „Akanthus.")

Cälatur (*caelatura*), vom lateinischen *caelum*, dem Instrumente, mit welchem der Künstler arbeitete, hiess bei den Römern die Sculptur in Metall, die Ciselirkunst, wenn man auch mitunter überhaupt „erhobene Arbeit" damit bezeichnete. Der Ausdruck Cälatur entspricht ganz dem griechischen von τόρος abgeleiteten Namen Toreutik, welcher ebenfalls im eigentlichsten Sinne nur die erhobene Metallarbeit bezeichnet. Quintilian beschränkt die Cälatur ausdrücklich auf Metall, indem er Holz, Elfenbein, Marmor, Glas und Edelsteine der Sculptur zuweist. Silber war das beliebteste Metall, worin die Toreuten (Cälatoren) arbeiteten; natürlich wurde auch Gold und Bronze cälirt, ja selbst Eisen. In genauester Beziehung zu dieser Kunst steht das Treiben mit dem Bunzen, was die Römer durch *excudere* ausdrückten. Die meisten Cälaturen waren wahrscheinlich solche getriebene Arbeiten, denen die Kunst des Toreuten nur die Vollendung gab. — Als der eigentliche Schöpfer der Toreutik wird Phidias genannt. Die aus Gold und Elfenbein zusammengesetzten Kolosse, wie sie Phidias und nach ihm Polyklet schuf, gehörten einestheils der Sculptur (betreffs der Elfenbeinarbeit), anderntheils, hinsichtlich der Goldarbeit, der Toreutik an. Eben die Cälatur der goldenen Theile war etwas sehr Wesentliches an diesen goldelfenbeinernen Werken, wie ja auch die Werke des Erzgusses, z. B. das kolossale Athenabild, mit reichen Cälaturen geschmückt wurden. Ausser Phidias und Polyklet werden Myron, Mys und Mentor als hochberühmte Toreuten genannt. Reiche Anwendung fand die Toreutik hinsichtlich der Waffenschmückung, namentlich bei Harnischen, Helmen und Beinschienen. Dahin gehören die vortrefflichen im J. 1820 in Lucanien aufgefundnen bronzenen (vergoldet gewesenen) Fragmente, welche zwei Gruppen überwundener Amazonen darstellen und von Bröndsted (*Die Bronzen von*

Siris. Kopenhagen 1837.) für Brustklappen eines Panzers erklärt werden. Noch häufiger natürlich waren die mit Cälaturen geschmückten Geschirre, Becher und Schaalen (zum Theil mit Figuren im höchsten Relief oder selbst mit freistehenden Rundwerken), namentlich auch Schüsseln, wo die besonders gearbeiteten Bildwerke als eigentliche Emblemata eingesetzt oder als Crustae bei leichterer Befestigung abnehmbar waren. Auch Wagen wurden nicht allein mit bronzenen, sondern selbst mit silbernen und goldenen Cälaturen belegt. (Vergl. Inghirami: *Monumenti Etruschi III.* 18. 23; James Millingen: *Uned. Monum. II.* 14.) Ebenso wurden andre Geräthe (die Dreifüsse, die Disken der Candelaber u. s. w.) geschmückt. — Mit dieser Toreutik oder Cälaturarbeit darf nicht die ebenfalls viel im Alterthum geübte Kunst der „Empaistik" verwechselt werden, welche im Einlegen von Fäden verschiedenartigen Metalls in anderes, oder im Einschlagen metallner Stifte bestand, also nichts weiter als eingelegte Arbeit war.

Calcar, ein altes niederrheinisches Städtchen im Regierungsbezirk Düsseldorf, südöstlich von Cleve liegend und durch einen Kanal mit dem Rheine verbunden, besitzt noch sein altdeutsches Rathhaus und die durch ihre mittelalterlichen Schnitzaltäre und Gemälde berühmte Pfarrkirche. Das überaus reich vergoldete Holzschnitzwerk des Hochaltars hat zum Hauptgegenstand die Kreuzigung Christi. Die diesen Bilderschrein bedeckenden Flügel, mit einem in der Mitte derselben befindlichen Ansatze, sind auf jeder Seite in vier grössere und in ein kleineres Feld getheilt und enthalten im Ganzen 16 grössere und 4 kleinere Gemälde, welche letztern den gedachten Ansatz bilden. Auf den äussern Seiten befinden sich folgende Darstellungen. Oben: die Verkündigung und die Geburt des Heilands; auf dem Flügel links: die Beschneidung, die Anbetung der Könige, die Taufe im Jordan und die Verklärung auf dem Tabor; auf dem Flügel rechts: die Darbringung im Tempel, Christus unter den Schriftgelehrten, Christus und die Samariterin am Brunnen, die Erweckung des Lazarus. Auf den innern Seiten, oben: Abrahams Opfer und die eherne Schlange; auf dem linken Flügel: die Gefangennehmung, Dornenkrönung, Ausstellung Christi, und der Heiland vor Pilatus; auf dem rechten Flügel: die Auferstehung, Himmelfahrt, das Pfingstfest und der Tod der Maria. Dieses bedeutende Altarwerk, das seinen Meister unter die ersten und ausgezeichnetsten seiner Zeit stellt, stammt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Auffassung und Behandlung der zwanzig vortrefflichen Gemälde (leider haben einzelne Tafeln durch ungeschickte Reinigung hin und wieder an Schmelz verloren) deuten auf einen bestimmten Einfluss der Eyck'schen Schule; der Ausdruck in den Köpfen ist höchst zart und anmuthvoll; die Gewänder sind in der Art der gleichzeitigen niederländischen Maler behandelt. Die Darstellung der Erweckung des armen Lazarus hat der Maler auf den Kirchhof von Calcar verlegt; seitwärts erblickt man das Portal der Pfarrkirche und das gothische Rathhaus mit einem Thürmchen. (Dieses Gemälde ist vor einigen Jahren durch F. A. Pflugfelder gestochen worden.) Ein auf der Darstellung des *Eccehomo* befindlicher junger kräftiger Mann mit blonden Haaren wird traditionell für das Ebenbild des Malers gehalten, als welchen man den Jan van Calcar angibt, der aber aus gewichtigen Gründen (vergl. den folg. Art.) nicht der Schöpfer dieses Altarwerks sein kann, wie denn auch gedachtes Bildniss keineswegs mit dem in Sandrart's teutscher Akademie mitgetheilten Brustbilde des Johann von Calcar irgend eine Aehnlichkeit hat. Ausser dem Hauptaltare verdient ganz besondre Bemerkung der aus Eichenholz geschnitzte höchst ausgezeichnete Altar im linken Seitenschiffe der Calcarer Kirche, angeblich das Meisterwerk der Gebrüder Gerhard und Rütger Giese. — Man hat eine eigene „Malerschule von Calcar" angenommen und als deren Träger den leider noch in Dunkel gehüllten Meister des herrlichen Hochaltarwerks bezeichnet. (Kugler in seinem Handb. d. Kunstgesch. führt ihn als Meister der Altartafel mit dem Tode Mariens auf.) Eine gleich der berühmtern Kölnerschule mit Glück an die flandrische Darstellungsweise sich anschliessende zweite niederrheinische Schule, auf welche Deutschland nicht minder als auf die erstere stolz sein dürfte, scheint allerdings bestanden und ihre Werkstätte in dem damals blühenden Orte Calcar gehabt zu haben; es spricht dafür auch der Umstand, dass aus dem Clevischen stammende, im Handelsinteresse nach Danzig übergesiedelte Familien sich Kunstwerke in ihrer Heimath bestellten, wie denn z. B. der grosse Schnitzaltar mit gemalten Flügeln, der sich in der Ferberschen Kapelle der Danziger Marienkirche befindet und auf welchen die Beschreiber der Danziger Alterthümer eindringlichst aufmerksam machen, zwischen 1481 und 1484 höchst wahrscheinlich zu Calcar, der ursprünglichen Heimath des Bestellers, beschafft worden ist.

Calcar, Johann Stephan von, den man gewöhnlich *Jan van Calcar* oder *J. van Kalcker* schreibt und so den Niederländern zuschmuggelt, während er doch

ein vollgiltiger Deutscher ist, hatte Calcar im Clevischen zur Vaterstadt, kam jung nach Italien, hielt sich im J. 1536 in Venedig auf, wo er sich die Malweise Tizians bis zur Täuschung aneignete, und starb in der Blüte seiner Jahre 1546 zu Neapel. Leider ist das die Summa der Lebensnachrichten über diesen Maler vom Niederrhein, welche uns durch Vasari (im Leben des Tizian) und Carel van Mander hinterlassen sind. Die über Johann Stephan in seiner Vaterstadt verbreiteten Traditionen lassen denselben zwar nach Italien ziehen, jedoch später wieder zurückkehren; demzufolge werden ihm mehre auf den Nebenaltären in der Calcarer Kirche befindliche geringe Gemälde, darunter die Legende der heil. Ursula, als Jugendarbeiten, hingegen die Flügel des Hochaltars als ein Werk, das er nach seiner Rückkehr aus Italien geschaffen haben soll, zugeschrieben. Diese Annahme entbehrt jedoch aller Wahrscheinlichkeit, denn nicht nur steht damit die Angabe Vasari's über den frühen Tod des Meisters Johannes Stephanus zu Neapel in völligem Widerspruch, sondern es lässt sich auch in gedachten Flügelbildern nirgends eine Einwirkung italiänischer Malweise verspüren. Laut Vasari hat unser zu Tizians Höhe aufgestiegener Meister ausser religiösen Gemälden bewundernswürdige Bildnisse geliefert. Dem widerspricht auch nicht, was von Calcars Hand sich erhalten hat. Drei Brustbilder eines Mannes, von der rechten Seite, von vorn und von der linken Seite auf Einer Leinwand gemalt, sind zu Wien; ebendaselbst das Bildniss eines schwarzgekleideten bärtigen Mannes, der einen Brief hält. Ein Kupferstich mit der Schrift: *J. van Kalcker pinx. Joh. Troyen sc.* gibt die Halbfigur eines Mannes mit unbedecktem Kopfe wieder, welche sich in der Brüsseler Gallerie findet. Zu Schleissheim war sonst ein ebenfalls als Werk des Joh. v. Calcar geltendes männliches Bildniss. Ueberdies wird ihm die Zeichnung der in Vasari's Lebensbeschreibungen stehenden Künstlerbildnisse zugeschrieben. Dies geschieht von Carel van Mander und Baldinucci; Letzterer bezieht sich namentlich auf den Kopf des Bagnacavallo. Ist dieser wirklich von Calcar gezeichnet, so gibt dies nicht das mindeste Recht zu weiteren Schlüssen, gegen welche schon chronologische Bedenken stark sprechen würden, wenn es nicht ausser allem Zweifel stände, dass Vasari selbst die Zeichnungen zu den von Coriolano in Holz geschnittenen Künstlerbildnissen für sein Biographieenwerk geliefert hat. Dagegen besteht es in Richtigkeit, dass Johann von Calcar Antheil hat an den vortrefflichen Holzschnitten des anatomischen Werkes von Andreas Vesalius: *„De humani corporis fabrica libri VII.“* (*Basileae, Oporin.* 1543. *fol.*), denn er wird hier mit dem vollen Namen *Joannes Stephanus Calcariensis* angeführt, obgleich man darüber in Dunkel bleibt, ob hier Calcarsche Holzschnitte oder blos Holzschnitte nach Calcarschen Zeichnungen vorliegen. Vesalius aus Brüssel war Leibarzt Kaiser Karls V., daher es nicht unwahrscheinlich ist, dass derselbe den vom Kaiser beschäftigten Meister Tizian um Zeichnungen zu seinem Werke ersuchte und dieser dafür seinen Schüler Johann empfahl. — Sandrart gedenkt eines kaum spannengrossen Gemäldes von grösster Feinheit in der Ausführung: „Joseph, der die Hirten an der Krippe des neugeborenen Heilandes empfängt.“ Dieses Bildchen, wo vom Christkind, wie in Coreggio's Nacht, die Beleuchtung ausgeht, war im Besitze Rubens', der es überall mit sich führte, und gelangte später aus Sandrart's Händen in die Gallerie zu Prag. Von hoher Schönheit ist auch die *Mater dolorosa*, welche unter Nr. 102 im sechsten Cabinet der Münchner Pinakothek sich befindet und von S t r i x n e r lithographirt worden ist. In Betracht solcher Werke erklärt sich, dass Arbeiten Johanns von Calcar sogar für raffaelische gehalten wurden. Zu Venedig hat die neuere Forschung leider keine auf Calcars dort entwickelte Thätigkeit hinweisende Spuren entdecken können.

Calciniren ist in der chemischen Wissenschaftssprache das Entgegengesetzte vom Destilliren, indem es dabei nicht wie bei der Destillation um Verdichtung flüchtiger Bestandtheile eines flüssigen Körpers, sondern lediglich um Austreibung des Flüchtigflüssigen zu thun ist.

Calcott, A. W., einer der Bedeutendsten unter den englischen Landschaftern unsers Jahrh., dessen Bilder durch Schönheit der Linien, klares Colorit, richtiges Verständniss der Plane und durchgehende Strenge und Tüchtigkeit der Ausführung sich höchst vortheilhaft vor denen des zwar äusserst genialen, aber zu extravaganten und meist nach seltsamlich fantastischem Effekt haschenden Turner auszeichnen. Calcott's letzte Arbeiten, ein Paar Sonnenaufgänge in Italien, die man 1844 auf der Londner Ausstellung sah, reihen sich mit Glück seinen frühern vortrefflichen Leistungen an. Auch im höhern Genre ist Aug. Calcott aufgetreten; so schuf er ein schönes Gemälde: „Raffael und seine Fornarina,“ das man in einem zum Jahresgeschenk des Londner Kunstvereins für 1843 bestimmten Stiche von L a m b S t o c k s kennt. Sir A. W. Calcott, als Maler in England sehr angesehen, war Mitglied der kön. britischen Akad. der Künste und starb 65 J. alt zu Kensington am 25. Nov. 1844.

Caldara, Polidoro; s. Pol. da Caravaggio.

Caldarium, der wichtigste Raum in den römischen Bädern, zumal in denen der spätern Zeit, welcher vorzugsweise znm Schwitzen bestimmt war und daher auch *Sudatio* oder *Assum* (das trockene Schweissbad) hiess. Der Fussboden dieses Schwitzzimmers ruhte auf kleinen Pfeilern, so dass unter demselben die Wärme von den Feuerungsplätzen aus sich verbreiten konnte. Solche Fussböden hiessen *Suspensurae.* Auch die Wände waren gewöhnlich hohl und durch Röhren wurde die Wärme aus den Hypokausten in die Zwischenräume geleitet. Im Caldarium befand sich das *Laconicum,* eine wahrscheinlich kuppelförmige Erhöhung über dem Boden in einer Nische, welche mit dem Hypokaustum in unmittelbarer Verbindung stand und eine Art Schwitzofen darstellte, der aber mit einer Klappe (Clypeus) verschlossen war, durch dessen Aufziehen und Herablassen die Temperatur gesteigert oder vermindert werden konnte. Der Zweck des Laconicum war also das Schwitzen am Feuer (*ad flammam sudare,* wie es Sueton, oder *ungi et sudare ad ignem,* wie es Celsus nennt), d. h. ein Schweissbad durch Annäherung namentlich einzelner Theile des Körpers an die durch Feuer erhitzte Luft. Das *Labrum* dagegen war der kalte Wasserbehälter, in welchem man nach dem heissen Wasserbade eintauchte; es hat dasselbe in Pompeji etwa 8 Fuss im Durchmesser und ist nicht über 8 Zoll tief; in der Mitte ist eine metallne Röhre, aus welcher das kalte Wasser heraussprang, um so mit Leichtigkeit den ganzen Körper zu überströmen. Am entgegengesetzten Ende des Caldarium befand sich das heisse Wasserbad (*Alveus*), von der Form des marmornen Wasserbehälters, dessen Länge in Pompeji 15 Fuss bei 4 F. Breite beträgt; die Tiefe war wenig über 2 Fuss und noch durch Stufen getheilt. Offenbar war es hier Sitte, im Wasser zu sitzen, was auch die schräge Richtung der nördlichen Seitenwand zu beweisen scheint. Das heisse Wasser strömte unmittelbar aus dem über dem Feuer hängenden Kessel durch Röhren in den Behälter ein. *Scholae* hiessen der freie Raum zwischen den Wasserbehältern und der Wand, wo die, welche noch zu baden gedachten oder der Unterhaltung wegen das Bad besuchten, standen oder sassen. Badewannen für Einzelne, um besonders ein heisses Bad zu nehmen, hiessen *Solia* oder *Solla.*

Calendario, Filippo, blühte als Bildhauer und Baumeister zu Venedig gegen Mitte des 14. Jahrhunderts. Derselbe ist von Bedeutung als der erste venetianische Meister, welcher die Formen des germanischen Baustyls reiner aufnahm und darin Grosses schuf. Er erbaute den in der Geschichte der Republik gleichberühmt wie die Kirche von San Marco dastehenden Dogenpalast, der sich als eins der reichsten, aber noch schweren und minder entwickelten Beispiele italisch-germanischer Palastarchitektur herausstellt. Von Calendario's bildnerischem Talent zeugen die Blätterkapitäle der Säulen dieses Palastes, welche grossentheils zugleich mit figürlichen Darstellungen allegorischen Inhalts versehen sind, die eine einfach edle Ausbildung des germanischen Styls erkennen lassen.

Caliari; s. Veronese.

Caligae, eine Art Kamaschen, die dem Bischofe, wenn er das Messopfer verrichtet, übergeknöpft werden. Ueber selbige werden die Sandalia (Sohlen mit Riemen) gebunden.

Caligula, Cajus Caesar, war der jüngste Sohn des Germanicus, des Neffen Tibers, und der Agrippina, der Enkeltochter Augusts. Er ward im J. 12 nach Chr. im Flecken Ambiatinus im Lande der Trevirer geboren und auch in Germanien auferzogen, während sein Vater daselbst im Felde stand. Im Lager unter den Soldaten aufwachsend erhielt er die soldatische Fussbekleidung (*caligae*) und davon den Namen Caligula (zu Deutsch etwa „Stiefelchen"), den er in späterer Zeit, als er Kaiser geworden, als Schimpfnamen betrachtete. Nach dem im J. 37 erfolgten Tode des Tiberius ward ihm, indem man ihn als Sprössling des Germanicus dem jungen Tiberius, dem Enkel des Kaisers vorzog, vom Senat und Volk die Alleinherrschaft übertragen. Seine ersten Regierungsakte schienen einen sehr humanen Herrscher zu versprechen, doch bald verfiel er in Folge unmässigen Lebens in eine gefährliche Krankheit, von der er nur mit gestörtem Geiste wiedererstand. Kaum genesen, liess er den jungen Tiberius ermorden und zwang Mehre aus seinem Hause und seiner Umgebung (namentlich seine Grossmutter Antonia, den Macro und dessen Gemahlin Ennia Nävia, sowie den Marcus Silanus), sich selbst das Leben zu nehmen. Die, welche für seine Rettung aus der lebensgefährlichen Krankheit ihr Leben gelobt hatten, mussten ihr Gelübde erfüllen. Bald mordete er nicht mehr, um seinen Hass zu befriedigen, sondern um sich Vergnügen zu schaffen. Bei einem Thiergefecht, wo keine zum Tode verdammten Missethäter mehr da waren, um mit den Thieren zu kämpfen, liess er die Ersten Besten von den Zuschauern ergreifen und den Bestien vorwerfen,

vorher aber, damit sie weder schreien noch schimpfen konnten, ihnen die Zungen ausschneiden. Wenn er zu Mittag oder zu Abend ass, liess er Menschen vor sich führen und foltern, und ein Soldat, der ein Meister im Köpfen war, musste dem ersten besten Gefangnen das Haupt abschlagen. Einmal, da bei einem Wettrennen das Volk einen Andern begünstigte, als den Er begünstigen wollte, rief er in Wuth aus: „O wenn ihr doch Alle nur Einen Kopf hättet!“ So gross als seine Grausamkeit war seine Wollust und Schamlosigkeit. Er trieb Blutschande mit seinen eignen Schwestern, und als eine derselben starb, so vergötterte er sie. Nicht leicht entging seiner Begierde eine edle Frau, und seine Ehen wurden ebenso schändlich geschlossen als aufgelöst. In seiner Verrücktheit kam er auf den Gedanken, dass er ein Gott sei. Er erschien nun abwechselnd in der Gestalt des Bacchus, Apollo und Jupiter, und es charakterisirt seine Ueppigkeit, dass er sogar als Venus und Diana auftrat. Im Tempel des Castor und Pollux stellte er sich zwischen die Statuen beider Götterbrüder und liess sich mit anbeten. Ja er baute sich selbst als dem *Jupiter Latialis* einen Tempel, ordnete für sich Priester und die auserlesensten Opfer an. In diesem Tempel stand seine goldene Porträtstatue in natürlicher Grösse, und jeden Tag musste sein Standbild so angekleidet werden, als er sich selbst trug. Zu Priestern seiner Göttlichkeit erlas er immer die Reichsten, welche diese Ehre mit ungeheuren Summen erkauften. Zuletzt machte er sich selbst zu seinem Priester; auch sein Pferd musste Priester werden, dasselbe, das er später zum Consul zu machen beschloss. So entsetzlich seine Ueppigkeit war, so unsinnig war seine Verschwendung. Um von sich sagen zu können, dass er über das Meer wie über das Land hinschreite, liess er über die Meerenge zwischen Bajae und Puteoli eine Schiffbrücke schlagen, diese mit Erde bedecken und Häuser darauf bauen; dann fuhr er im Triumfe darüber und hielt mitten auf der Brücke ein Festgelag, wobei ihm zur Unterhaltung diente, dass er viele am Ufer Stehende zu sich einlud und dann ins Meer werfen liess. Schon im ersten Jahre seiner Regierung hatte er den vorgefundenen Staatsschatz von 720 Millionen Sesterzien verprasst, und als die öffentlichen Kassen erschöpft waren, auch sich keine reichen Römer mehr finden liessen, die als beutelopfernde Priester dem aus Speculation sich vergötternden Scheusal hätten genügen können, nahm er zum Raub seine Zuflucht, verbannte die Reichern, um deren Güter zu versteigern, und suchte durch jede Art von Erpressung, durch unerhörte Auflagen u. s. w. sich Geld zu verschaffen. Um kein Mittel zu diesem Zweck unversucht zu lassen, errichtete er sogar in seinem Palast ein öffentliches Bordell und schickte seine Bedienten aus, um Jung und Alt in seinen Schandpalast einzuladen. Nachdem ihm von seiner Geliebten (der Milonia Cäsonia, die er erst in ihrer Hochschwangerschaft zur Gemahlin erhob, damit er schon nach einem Monat als Vater sich brüsten konnte) eine Tochter geboren war, erbettelte er Beiträge für ihren Unterhalt, wie er auch am Neujahrstage Geschenke annahm. Seine Geldliebe äusserte sich auf die wollüstigste Art; oft ging er zwischen ungeheuren Goldhaufen mit nackten Füssen umher oder wälzte sich gar auf denselben mit ganzem Leibe. Habgier war es auch, die ihn, als er die Geldquelle Roms und Italiens erschöpft hatte, zu einem Zuge nach Gallien trieb; sich stellend, als zög' er gegen die Germanen, hatte er seine Operationen nur auf die Reichen in Gallien gemünzt. Den Beschluss seiner nichtswürdigen Thaten machte hier Caligula damit, dass er sein Heer an den Ocean führte und am Ufer in Schlachtordnung stellte, worauf er das Zeichen gab, Muscheln zu sammeln! Dies geschah im J. 40 nach Chr. Sofort kehrte er nach Rom zurück und zeigte sich jetzt noch grausamer denn zuvor. Der Leser fragt sicher: wie es möglich war, dass das römische Volk ein solches Scheusal als Kaiser dulden konnte? Die Geschichte antwortet mit Aufzählung mehrer Verschwörungen, welche aber entdeckt und vereitelt wurden, bis Cassius Chärea, Oberster der Leibwache, mit Cornelius Sabinus und Andern am 24. Jan. des J. 41 den grossen Staatsverbrecher in seinem Palast mit dem tausendfach verdienten Tode bestraften. — Nicht ein Kunstfreund, nur ein Räuber und Zerstörer von Kunstwerken konnte dieser Kaiser sein. Den Memmius Regulus, dem er seine Gattin Paulina geraubt hatte, schickte er nach Griechenland mit dem Befehle, die besten Statuen aus allen Städten wegzuführen, denn „das Schönste müsste am schönsten Orte sein, nämlich in Rom.“ Wohl kam eine grosse Menge derselben nach Rom, die C. in seine Lusthäuser vertheilte, aber er hatte es nicht auf solche Zierden seiner Villen, sondern auf die aus Elfenbein und G o l d zusammengesetzte Statue des olympischen Zeus zu Elis von der Hand des Phidias gemünzt, welches Werk die Eleer freilich nicht hergaben. In einem Anfalle von tollem Neid liess er alle die Statuen berühmter Römer niederreissen und zerschlagen, welche Augustus auf dem Campus Martius errichtet hatte. Den schönsten Götterstatuen riss er die Köpfe ab, um sein Bildniss darauf zu setzen, den Homer wollt' er vertilgen

und man erzählt auch, dass er eine sehr schöne Villa bei Herkulanum zerstören liess, blos weil seine Mutter einst in derselben bewacht worden war. — Im Museo Capitolino zu Rom befindet sich ein Bildniss Caligula's von schwarzem Basalt; dieses Brustbild ist sehr gut gearbeitet, hat angenehme Züge und einen lebhaften Ausdruck, nur stehen die Augen mit dem Munde nicht parallel und sind auch, wenn man sie einzeln betrachtet, wohl nicht richtig gezeichnet; der Künstler hat, wider die Regel von reinen ungestörten Massen, die Haarlocken über der Stirn tiefer als die an den Seiten des Hauptes ausgehöhlt. Ein Bild aus weissem Marmor, welches den C. als Hohenpriester mit bis auf das Haupt gezogenem Gewande darstellt, steht in der Villa Albani. Eine zu Otricoli gefundne heroische Statue des C. aus weissem Marmor ist im Museo Pio-Clementino (*tom. III. tav.* 3.) abgebildet. Visconti versichert, dass dieselbe wohl erhalten und die Aehnlichkeit des Gesichts mit den Münzen dieses Kaisers auffallend sei. Uebrigens gedenkt man eines vortrefflichen hochgeschnittnen Steines mit lorbeergekröntem Kopfe, welchen Winckelmann für den schönsten Caligulakopf erklärte. Aus dem Besitze des Engländers Thomas Jenkins, Malers und Antikenhändlers zu Rom, kam dieser Cameo (von der gehörigen Grösse eines Ringsteins) 1766 an den General Wallmoden, grossbritannischen Minister zu Wien, der ihn mit mehr als 1000 Scudi bezahlte. Eine äusserst schöne Paste mit dem blossen Kopfe Caligula's gehörte dem Ritter d'Azara. Der diesem Art. eingedruckte Holzschnitt zeigt des Kaisers Bildniss nach einer bronzenen Büste, die sich im *Musée royal* zu Paris befindet. Vergl. Mongez: *Icon. Romaine pl.* 25. *n.* 1. 2. — Caligula's Schwestern Agrippina, Drusilla und Julia, kommen als *Securitas*, *Pietas* und *Fortuna* auf Münzen vor. Vergl. Eckhel's „Doctrina numorum" VI. p. 219. Die aus Herkulanum stammenden vortrefflichen Porträtstatuen einer Matrone und Jungfrau (von letzterer auch eine Copie) im Antikenkabinet zu Dresden werden von Aloys Hirt für Caligula's Mutter und Schwester gehalten.



Calla, geschickter Erzgiesser zu Paris. 1844 berichtete man von ihm, dass er den Guss des Taufbeckens und der Flügelthüren für die noch im Bau begriffene Kirche St. Vicent und Paul besorge und auf der Gewerbausstellung die gelungne Kolossalstatue Ludwig des Heiligen schaugestellt habe, welche das Gegenstück zu einer Kolossalstatue Philipp August's abgeben und mit dieser zur Verzierung der Barrière du Trone verwendet werden soll.

Callcott; s. Calcott.

Callimachus (Kallimachos), ein um die Fortbildung der hellenischen Kunst mehrfach verdienter Künstler, welcher als Erfinder des korinthischen Säulenkapitäls (vergl. die im Art. „Akanthus" erwähnte Sage) und der für die Sculptur wichtigen Kunst, den Marmor zu bohren, genannt wird. Seine Hauptstärke bestand jedoch im Erzgusse. Plinius erwähnt von ihm „tanzende Spartanerinnen" und eine „Juno" in deren Tempel (Heräum) zu Platää. Für den Tempel der Athena Polias auf der Akropolis zu Athen lieferte er die „goldene Lampe," über welcher, die Tag und Nacht brannte, sich ein bronzener Palmbaum (der mittels einer Röhre den Oeldampf ableitete) bis unter die Decke erhob. Callimachus lebte also um die Zeit der Vollendung dieses Tempels, um die 92. Olympiade. Wegen seines an den Kunstwerken nie genug thuenden, für die Anmuth derselben höchst nachtheiligen Fleisses erhielt er den Beinamen Kakizotechnos oder Katatäxitechnos. Im kapitolinischen Museo zu Rom sieht man ein Relief, darstellend einen Satyr mit den drei Horen, das mit „Kallimachos" bezeichnet und zwar im archaistischen Style, aber mit solchem Fleisse gearbeitet ist, dass Aloys Hirt (Geschichte der bild. Kunst S. 158) es für ein Werk unsers Callimachus annimmt. Heinrich Meyer (Gesch. der bild. Künste S. 95) hält es jedoch für die Arbeit eines älteren Künstlers.

Callinicus (Kallinikos), Beiname des Herkules. Als H. mit Telamon Troja eroberte, Telamon aber zuerst in die Stadt eindrang, wollte H. ihn tödten. Da sammelte Telamon schnell die umherliegenden Steine und gab dem Herkules auf die Frage, was er damit bezwecke, die Antwort: um dir einen Altar zu bauen, Herakles Kallinikos!

Calliope; s. den Art. „Musen."

Callirrhoë; s. unter K.

Callisto; s. unter K.

Callistonicus, ein thebanischer Bildhauer, von welchem Pausanias zu Theben

eine Statue der Tyche (Fortuna) mit dem Knaben Plutos auf den Armen sah. Dieses Werk hatte C. in Verbindung mit dem Künstler Xenophon gearbeitet.

Callon; s. unter K.

Callot, Jacques, unbedeutend als Maler, aber desto berühmter als Stecher nach eignen Inventionen, ward 1592 (oder 1594) zu Nancy geboren und lebte bis 1635, gehört also dem französischen Künstlerkreise an, dessen Thätigkeit vor die verderbliche Periode Louis XIV. fällt. In Bezug auf malerische Technik blieb C. in untergeordneter Stellung; er übte die Oelmalerei so wenig, dass die derartigen Bilder, die man seiner Hand beimisst, von Seiten der Ausführung nur mittelmässig erscheinen. Sein Künstlergeist offenbarte sich hauptsächlich in Kupferstichen. Die Mehrzahl derselben ist von kleinerem Format, aber es sind durchweg Compositionen von eigner Erfindung und fast alle von einer Originalität und Frische des Geistes, dass sie in ihrer Art einzig in der Kunstgeschichte dastehen. Einige enthalten biblische Scenen, die jedoch mit geringerem Glück und mehr manieristisch behandelt sind; andre stellen Begebenheiten der Zeitgeschichte und Scenen aus dem Leben des Tages dar: Belagerungen, Schlachten, kriegerische Uebungen, Costümbilder und dergl., in welchen sich die lebendigste Energie und eine höchst geistreiche, ja wo der Gegenstand es zugab, höchst poetische Weise der Anschauung ausspricht; namentlich zählt unter diesen der grosse Blättercyklus mit dem Titel „*Misères et malheurs de la guerre*" zu seinen vorzüglichsten Meisterwerken. Noch andre Darstellungen sind humoristisch-fantastischer Art, meist dem Gebiet der italienischen Maskenkomödie angehörig, bald Festaufzüge mit fabelhaftem Pomp, bald wunderliche Tänze, bald eigenthümlich novellistische Scenen vorführend; letztere zumal sind in so meisterlicher Gemessenheit, in so ergötzlichem Pathos, in so feiner und doch heitrer Laune durchgebildet, dass sie dem für Humor empfänglichen Beschauer, besonders in Rücksicht auf die emfatischen Bestrebungen von Callots Zeitgenossen, reiche Erquickung bieten. Keiner der niederländischen Genremaler hat den Humor je zu solcher Schärfe und Lustigkeit entwickelt, als es durch Callot geschah. Zu seinen derartigen Blättern gehört auch die Reihenfolge der Bettler und vor Allen das grosse Blatt der Versuchung des heil. Antonius, welches die lustigsten Teufeleien enthält und wiewohl in der Gesammtcomposition etwas überladen, doch in seinen Details von unwiderstehlicher Komik ist.

Calmar, feste Stadt in Schweden, mit einer Domkirche, welche unter der Königin Christina von dem Stralsunder Architekten Nikodemus Tessin dem Aeltern erbaut ward.

Calvart, Dionysius, bei den Italienern „*Dionisio Fiammingo*," ward um 1555 zu Antwerpen geboren und kam jung nach Bologna, wo er bald die Vorzüge italienischer Lehrmeister sich aneignete. Anmuthig in der Zeichnung, nach Lorenzo Sabbatini's Styl, und verständig in der von Prospero Fontana erlernten Perspective, ehrte er auch Albrecht Dürers Gründlichkeit. Zwar fehlt es Calvart's Figuren bisweilen an dem erforderlichen Anstand, doch lassen sie einen der Oberflächlichkeit und dem täuschenden Scheine abholden Maler erkennen. Die blühende Farbe ist von den bessern Coloristen der niederländischen Schule entlehnt. Zuweilen sind seine Gemälde in dem sehr warmen Tone emailartig verschmolzen. Aus der zahlreichen Schule, welche sich Calvart in Bologna bildete, befanden sich zuerst auch Guido Reni, Franz Albani und Domenichino, welche nachher jedoch in die Schule der Caracci übergingen. So sind von Albani und Reni gemalte, von Calvart übergangene Bilder vorhanden. C. starb, wo er sich niedergelassen, 1619. Seine meisten Werke sind in Bologna geblieben. Von den wenigen auswärts gekommenen bemerken wir die von vier Engeln gen Himmel getragne Maria Magdalena (in der kön. Gallerie zu Turin), die Verkündung Mariä mit dem Namen des Künstlers (zu Burleighouse in Northamptonshire), Mariens Besuch der Elisabeth (in der Eremitage zu Petersburg) und die Maria, welche das Christkind dem heil. Franz darreicht (ein Altarstück in der Sammlung zu Alton Tower, dem Sitze des Grafen Shrewsbury). Nach C. stach Hieron. Wierix die am Fuss eines Baumes sitzende Maria mit dem Kind auf dem Schoosse, dessen Füsse von der heil. Katharina geküsst werden; Phil. Thomassin (1592) den Christus auf der Hochzeit zu Cana; Raph. Sadeler die heil. Agnese.

Calvi, Lazzaro und Pantaleone, Malergebrüder von Genua, die in der letzten Hälfte des 16. Jahrh. viel in Genua und dessen Gebiete, in Monaco und Neapel gearbeitet haben. Sie waren Schüler des raffaelischen Schülers Pierin del Vaga und schmückten Kirchen und Paläste mit jeder Gattung von Figuren, mit Grotesken und Gypsarbeiten. Vortrefflich sind ihre Arbeiten an der Façade des Palazzo Doria. Im Palast Pallavicini al Zerbino stellten sie Scipio's Enthaltsamkeit dar und waren

hier glücklich in nackten Figuren. Lazzaro, der Berühmtere, starb 1607 und hatte ein Alter von 105 Jahren erreicht. Pantaleone, der stete Gehülfe seines Bruders, starb 1595.

Calydonischer Eber; s. unter K.

Calynda, Name einer kleinasiatischen Stadt des Alterthums, deren Ruinen und wahre Lage auf der Höhe eines zwischen dem alten Karien und Lycien die Grenze bildenden Bergrückens, und zwar unfern des Meeres beim Golf von Makri (Telmessus), jetzt durch den Engländer Fellowe entdeckt und beschrieben sind. Vergl. dessen Schrift: *An account of discoveries in Lycia* (*London* 1841) S. 105.

Calynthus, ein Bildgiesser, der mit Onatas eine Statuengruppe, welche die Tarentiner nach Delphi weihten, lieferte und mithin um die 80. Olympiade lebte.

Calypso; s. unter K.

Camaïeu; s. Camayeu.

Camail, ein Mäntelchen von rothem Sammet oder fleischfarbigem Seidenstoffe, welches der Papst beim Messopfer trägt.

Camaldulenser. Der Orden derselben ward im J. 1012 durch Romualdus gestiftet. Seinen erst schwarz gekleideten Mönchen gab R. weisse Kleider, als er im Traum eine Himmelsleiter gesehen, auf der seine Mönche in diese Farbe gekleidet auf- und niederstiegen. Weisse Kutte und Skapulier; weisses Stück Zeug als Gürtel. — Die Nonnen dieses Ordens tragen weissen Rock und Skapulier, einen weisswollenen, vorn über dem Skapulier gebundenen und in langen Enden herabhängenden Gürtel, ziemlich enge Aermel, weisse Wimpel, schwarzen weissgefütterten Weihel. Im Chore tragen sie weisse Kutte mit weiten Hängeärmeln, weissen Schleier und darüber schwarzen Weihel. — Ihren Namen haben die Camaldulenser vom Stammkloster zu Camaldoli, wo von den waldigen Höhen sich Neapel mit seinem Golfe, seinen Ebenen und Bergen als ein irdisches Paradies tief unten in voller Herrlichkeit aufrollt.

Camayeu. Man versteht überhaupt unter *en camayeu* (oder wie man auch schreibt: *en camaïeu*) die Malerei mit einer einzigen Farbe, verschönt durch die blosse Wirkung des Helldunkels; besonders heisst so die Malerei mit Grau in Grau, welche gleich der mit Roth in Roth schon im Alterthume gebräuchlich war, indem eine Art der Monochromen (die auch Zeuxis ausgeübt zu haben scheint, denn Plinius sagt von ihm: *pinxit et monochromata ex albo*) mit Licht und Schatten ausgeführt wurde. Solches Camayeu, und zwar Graumalerei, ist namentlich auch die Mauermalerei al Sgraffitto, wie sie im 16. Jahrh. zu Rom durch Polidoro da Caravaggio und Maturino betrieben ward. Gemälde von zwei oder drei Farben, wo die natürlichen der Gegenstände keine Beachtung erfahren, nennt man im weitern Sinne ebenfalls Camayeux. Man spricht von brauen, rothen, gelben, grünen und blauen Camayeustücken, und bezeichnet so monoton gefärbte Bilder je nach ihrer Capitalfarbe. Die Gemälde Polidoro's da Caravaggio z. B. machen in ihrem schwerbraunen Tone ganz den Eindruck von Malerei in Einer Farbe, daher sie nichts weniger als vollkommene Oelbilder, sondern eben nur Gemälde in Camayeumanier heissen können. Zu den Camayeux kann man auch die mit Rothstein, schwarzer Kreide, Blei- und andern Federn, Tuschen und Tinten gearbeiteten Handzeichnungen sowie die malerischen Stiche zählen. Uebrigens pflegt man *en camayeu* (oder *en clairobscur*) diejenige Gattung des Holzschnittes zu nennen, wo die Formschneider, wie dies sonst in Italien zumeist geschehen ist, nach den Malern (d. h. nach deren Zeichnung auf Thonpapier mit aufgehöhten Lichtern) sich bequemt und zweier oder mehrer Platten zum Uebereinanderdrucken bedient haben.

Cambiasi (Cambiaso), Luca, bei den Franzosen *Cangiage* genannt, geb. 1527 zu Maneglia im Gebiete von Genua, gest. 1580 oder 85 zu Madrid, studirte zu Rom die Werke Raffaels und Buonarroti's, besuchte Frankreich und kam endlich nach Spanien, wo er mehre Plafonds im Eskurial malte. Er arbeitete mit grosser Leichtigkeit, ja sein Pinsel ging so geschwind als sein Gedanke. Dabei war er correct in der Zeichnung, geschickt in Verkürzungen, anmuthvoll in der Farbe. Dieser auch in der Bildnerei geübte Künstler, der merkwürdiger Weise mit der Linken so gut wie mit der Rechten malte, neigte zwar in seiner ersten Periode zur gigantischen Malweise der Michelangelisten hin, kam aber davon glücklich zurück und hielt fortan schlicht an der Naturwahrheit fest. Die Karlsruher Gallerie besitzt von ihm den überlebensgrossen bärtigen Kopf eines alten Mannes (mehr Oelskizze als beendigtes Gemälde), der bei trefflicher Farbenmischung sehr wahr im Lokalton und auch von Bestimmtheit in dem anscheinend Flüchtigen ist. Dieselbe Gall. zeigt noch einen ganz ähnlich behandelten alten Mannskopf von Cambiasi's Hand. — Nach seinen Gemälden und Zeichnungen sind mehre Helldunkelblätter geschnitten worden; z. B. die heil. Fami-

lie und der kleine Johannes, die Grablegung, die Heilandsfamilie nebst einer Heiligen, der Sturz Sauls (mit dem Zeichen des Malers und der Signatur *GGNFE* von einem unbekannten Holzschneider, auch *P. S. F.*, was *Petri Stephanori formis* bedeutet) und die von Liebesgöttern umgebene Amfitrite auf Delfinen mit der Juno auf Wolken (von Cambiasi's Hand mit Bister lavirt). Es sind diese Malerholzschnitte von derselben Geistreichheit wie die Zeichnungen des genialen Meisters.

Cambrai, befestigte französ. Stadt an der Schelde, im Depart. du Nord, hat einen Dom, worin das Monument Fénelons mit Basreliefs von Pierre Jean David und schöne Gemälde aus der heil. Geschichte von Franz Gérard Bemerkung verdienen. Die Gérard'schen Darstellungen nehmen sich hier in ihrem weissgrauen Colorit von ferne wie Reliefs aus. — Geschichtlich ist zu erwähnen, dass der berühmte Damenfriede (*paix des dames*) vom 5. Aug. 1529, wodurch der zweite Krieg zwischen Karl V. und Franz I. Beendigung fand, in einem Privathause zu Cambrai abgeschlossen ward. Ihn schlossen, ohne Zuziehung männlicher Diplomaten, die Fürstinnen Margaretha und Aloisia, jene die Schwester Karls V., diese die Mutter von Franz I. Diesen Friedensschluss im Moment des Beschwörens hat der junge belgische Meister Eduard de Bièfve für den Berliner Bankier Hellborn gemalt.

Cambray-Digny, Conte Luigi de, gest. 1843 in einem Alter von 65 Jahren als Gonfaloniere von Florenz, hat sich sowohl hier als in Livorno und andern Städten Toskana's durch viele Bauten und Verschönerungen verdient gemacht, welche er zum Theil als Architekt leitete oder zu denen er doch die Idee gab. Er war es namentlich auch, der das grossartige, zur Zeit seines Ablebens noch in der Ausführung begriffene Unternehmen, die *Via dei Calzajuoli* zu erweitern, wodurch Florenz ungemein gewonnen, in Anregung brachte und auch den Plan dazu entwarf.

Cambridge am melancholisch fliessenden Cam, mit etwa 12,000 Bewohnern, hat eine berühmte in Collegien und Hallen eingetheilte Hochschule, deren Gebäude reichen spätgermanischen Styls sind und worunter sich das *Kings-College* vor allen auszeichnet. Dasselbe ward 1441 durch König Heinrich VI. gestiftet und im Bau 1530 vollendet. Eins der glänzendsten Meisterwerke englischer Gothik, in welchem sich zugleich das edelste und am Bedeutsamsten durchgebildete Beispiel zierlichster Gewölbformation darbietet, ist die mit vier Eckthürmen geschmückte grossartige Kapelle des Kings-College, die von Cloos entworfen, 316 F. lang, 84 breit, 78 hoch und ohne Pfeiler ist. Im Innern finden sich gute Bildwerke und schöne Fenstergemälde mit alt- und neutestamentlichen Geschichten. Die übrigen Kirchen haben meist Copien berühmter Gemälde, auch einige schöne von West. In der Kapelle des Trinitycollegs sieht man Newton's Statue (ein grosses Kunstwerk von Roubillac) und ein schönes Grabmal von Flaxman; in der Bibliothek dieses Collegs die für den Poetenwinkel der Westminsterabtei bestimmt gewesene Porträtstatue des Lord Byron von Thorwaldsen. Das Downing-Collegium, die neue Decke im Kingscolleg und der neue Hof des Trinitycollegs sind Bauten des 1839 verstorbenen Wilkin, Baumeisters der Nationalgallerie und des Universitätsgebäudes zu London. Das der Universität gehörige Fitzwilliam-Museum ist von Basevi erbaut; die Hauptfaçade desselben ist eine fast ununterbrochene Säulenordnung, aus deren Linie jedoch ein monoprostylischer achtsäuliger Portikus ein wenig hervortritt, über dem sich ein Giebel befindet und der nach innen eine tiefe Nische bildet, so dass eine geräumige Vorhalle entsteht, deren gewölbte Decke mit der des Pantheons in Rom Aehnlichkeit hat. Auch der innere Ausbau ist in einem edeln Style ausgeführt, und überhaupt an dem Gebäude fast nichts zu tadeln, als dass die Fasade gegen Osten liegt, folglich sich nur früh Morgens am Vortheilhaftesten ausnimmt. Dieses Museum enthält ausser seltenen Büchern 520 Foliobände mit Handzeichnungen und Kupferstichen; die vorzügliche Gemäldesammlung dieses Museums hat Stücke von Lion. da Vinci (Christus, Johannes, Maria, Joseph und Simeon), Jacopo Palma (Venus und Cupido), Tizian (König Philipp II. bei seiner Geliebten, der Fürstin Eboli), Albrecht Dürer (die Verkündigung Mariens), Paul Veronese (Merkur, die Aglaura in einen Stein verwandelnd), Annibal Caracci (der heil. Rochus mit einem Engel), Carlo Dolce (eine Madonna), Canaletto (die Kirche *della Salute* und der Dogenpalast zu Venedig), Claude Lorrain (Joseph und seine Brüder), Rembrandt (das Bild eines niederländischen Officiers), Gerh. Dow (ein vortrefflicher Schulmeister mit seinen Schülern), Simon van Vlieger (ein Seesturm); Landschaften von Kaspar Poussin und Joh. Both. Die Universitätsbibliothek ist eine der bedeutendsten Europa's, sie enthält 100,000 Druckwerke nebst 2000 Handschriften, darunter etliche mit Miniaturen. Im Vestibul der *public library* befindet sich die Clarke'sche Sammlung antiker Marmors; man findet darunter einen kolossalen Torso der Ceres (Demeter), der in Eleusis ausgegraben ward, ferner den run-

den Grabstein des Euklides von Hermione mit einer Inschrift und einem Hundsbilde, einen kleinen Asklepios aus Marmor, die zweite Sigeische Inschrift und in England gefundene Altäre und Inschriften. — Die Heiligegrabkirche, ein normännischer Bau des 11. Jahrh., ist eine rohe oben stumpfe und mit Zinnen gekrönte Rotunde mit Rundbogen und von drei Stockwerken, deren unteres sehr hervortritt und von dem zweiten durch eine verzierte Leiste abgesondert wird.

Cambyses; s. unter K.

Cameen (vom italienischen *Cameo,* in der Mehrheit *Camei*) sind erhoben gearbeitete Gemmen, die als solche die vorzüglichste Klasse der geschnittenen Steine bilden. Der Luxus in geschnittenen Steinen wurde im Alterthum besonders durch den aus dem Orient stammenden, vornehmlich am Hofe der Seleukiden unterhaltenen Gebrauch erhöht, auch Becher, Krateren, Leuchter und andre Arbeiten aus edlen Metallen mit Gemmen zu verzieren. Zu diesem und anderm Behufe, wo das Bild des Edelsteines nur schmücken, nicht als Siegel abgedruckt werden sollte, schnitt man die Gemmen erhaben, und verwendete dazu am liebsten mehrfarbige Onyxe. In diese Klasse gehören auch die zur Zeit der Seleukiden und Ptolemäer aufgekommenen, ganz aus edlen Steinen geschnittenen und mit Gold eingefassten Becher und Pateren (Onyxgefässe), deren der König Mithridat, dessen Reich der grosse Stapelplatz des Handels mit Edelsteinen war, an die Zweitausend besass. (Wir erinnern hier an die sogen. farnesische Schaale aus Agathonyx mit erhobnen Figuren, welche in der kön. Samml. zu Neapel befindlich ist, an das sogen. mantuanische Gefäss, ebenfalls mit erhobnen Figuren, das zu den Kleinodien des herzogl. Kabinets zu Braunschweig gehört oder gehört hat, an die sogen. *Vase de Mithridate* (auch *Coupe des Ptolemées* gen.) mit sehr erhobenem Bildwerk, im kön. Cabinet zu Paris; an das Beuth'sche Onyxgefäss zu Berlin und an das Balsamario aus Onyx, ein Hetärengeschenk, im Wiener Cabinet.) Bei den Onyx-Cameen wusste man die verschiedene Farbe der Schichten des Steines mit grosser Umsicht zu benutzen, namentlich so, dass sich die dargestellten Gegenstände in einem helleren Farbentone von dem dunkleren Grunde abhoben. Einige der bis auf uns gekommenen Cameen sind wahre Wunder von Schönheit und technischer Vollendung; sie bezeichnen die äusserste Kunsthöhe, welche die griechischen Steinschneider unter den prachtliebenden Nachfolgern Alexanders des Grossen erreichten. Das edelste Werk ist der Cameo Gonzaga, welcher aus der vormaligen Sammlung zu Malmaison in die kais. Gemmensammlung zu Petersburg gekommen und fast einen halben Fuss lang ist. Im schönsten und geistreichsten Style gearbeitet weist er die Bildnisse Ptolemäus I. und dessen erster Gemahlin Eurydike auf. Den ersten Ptolemäer erkennt man hier aus dem Attribut der Aegis, die er auch auf Münzen führt. Sonst nannte man die beiden Köpfe Alexander und Olympias, bis Visconti sie ebenso willkürlich dem Ptolemäus Philadelphus und dessen erster Gemahlin Arsinoe zusprach. Unser Holzschnitt (s. S. 350) führt diesen höchst merkwürdigen Sardonyx-Cameo in ganzer Grösse vor. (Vergl. *Visconti: Iconographie Grecque III. pl. XII.*) Eine treffliche Arbeit, wenn auch minder grossartig, ist der berühmte Wiener Cameo (im kaiserl. königl. Antikenkabinet) mit den Bildnissen des Ptolemäus Philadelphus und dessen Gemahlin Arsinoe, der Tochter des Lysimachus. Wir theilen ihn ebenfalls (s. S. 351) in wirklicher Grösse mit, und zwar nach Eckhel's *Choix des pierres gravées pl.* 10. Auf einem fragmentarischen Cameo des Berliner Kabinets sieht man denselben Ptolemäus Philadelphus auf eine geistreiche Weise costümirt, nebst seiner Schwester Arsinoe, seiner zweiten Gemahlin. Siehe Beger's *Thesaurus Brandenburgicus P. II. p.* 202. Einen schönen Cameo mit den Köpfen des Syrerkönigs Demetrius I. und der Laodike, den die Kaiserin Josephine besass, findet man abgebildet in Visconti's *Iconographie Grecque pl.* 46, *n.* 27. Auch das Fragment eines schönen Cameo, welches Millin in den *Monumens inédits T. II. pl.* 15 mittheilt und als einem Kopfe Alexanders angehörig bezeichnet, datirt aus jener Kunstperiode. Historische Erwähnung verdient jener sehr künstlich geschnittene Achat mit Apoll und den Musen, welchen einst König Pyrrhus besass und den wir nur aus der Beschreibung des Plinius (XXXVII. 3.) kennen. Von grossem Kunstwerth ist der in Millins *Mon. inéd. T. I. pl.* 1 mitgetheilte Cameo mit der Darstellung des Pelops, wie dieser nach dem Siege über Oenomaus seine Rosse tränkt. Die Formenbehandlung und Composition erinnert an Phidiassische Bildwerke. Der Geist der Praxitelischen Schule dagegen thut sich kund in einem Cameo mit dem Namen des Glykon, eines spätern Künstlers aus der Zeit der Nachahmung. (Vergl. den Art. „Glykon.") Aus römischer Zeit sind die in der Composition meist überladenen Cameen mit historischen Darstellungen bemerkenswerth; so die *Gemma Augustea* des Wiener Kabinets, welche im obern Felde den neben der Göttin Roma thronenden Augustus als irdischen Jupiter zeigt (s. die Ab-

bild. im Art. „Abundantia"), und der Cameo des Pariser Kabinets, der im mittlern Felde den thronenden Tiberius als irdischen Zeus neben seiner Mutter Livia als Ceres darstellt. Dieser Letztere kam durch Balduin II. aus Byzanz an Ludwig den



Heiligen; es ist ein Sardonyx aus fünf Lagen; seine Grösse: 13 × 11 Zoll. Zwischen beiden steht der Grösse nach der 10 Zoll hohe Sardonyx von drei Lagen (in der Samml. des Königs der Niederlande), welcher zwar trefflich entworfen, aber schlecht ausgeführt ist. Er stellt den Claudius als triumphirenden Jupiter mit Octavia, Mes-

salina und Britannicus auf einem Wagen dar. Einen Pariser Cameo mit der Darstellung des Germanicus als Triptolemus und der Agrippina als Demeter Thesmophoros, welcher sich vor letztgenannten Cameen durch die Einfachheit der Composition auszeichnet, haben wir im Art. „Agrippina" mitgetheilt. Unter den Steinen der auswärts geschnittenen Art aus römischer Zeit finden sich namentlich auch historisch interessante Kopfstücke, z. B. das Brustbild des Augustus in einem fleischfarbenen Chalcedon, das über einen römischen Palm hoch ist und auf der vatikanischen Bibliothek sich findet (s. Abbildung und Beschreibung in Buonarroti's *Osserv. sopra alc. medagl. p.* 45); eine am Lotharskreuze unter den Schätzen des Aachener Münsters befindliche ausgezeichnete Gemme mit dem schönen Brustbilde des Divus Augustus in ziemlich flach gehaltenem Relief von der zartesten Ausführung und edel-



sten Haltung (mitgetheilt im 4. Stücke der „Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande"); Livia als Magna Mater eine Büste des Divus Augustus haltend (ein geistvoll gearbeiteter Cameo der kais. Samml. zu Wien); der grosse Onyxcameo mit Augustus' Bilde im grünen Gewölbe zu Dresden; Kopf des Agrippa von ausgezeichneter Schönheit auf einem Niccolo, zu Wien; der von Erophilos (des Dioskorides Sohn) geschnittene Augustuskopf in der kön. Sammlung zu Berlin; das Bildniss des ältern Scipio Africanus mit der Wundennarbe am Kopfe, bei Lord Forbich; das Bild Cicero's, im Palast Chigi; das Brustbild des Antinous, dem eine Silenmaske als Kopfbedeckung dient, im Besitz des Herzogs von Marlborough; Hadrian kriegerisch (s. Eckhel's *Pierres gr. pl.* 8); der Kopf des Antoninus Pius oder (wie Winckelmann glaubt) des Hadrian, in der Samml. des Prinzen von

Oranien; ein (freilich nur im Bilde) vortrefflicher Caligula, der im vor. Jahrh. in der Samml. des Generals Wallmoden gesehen ward; ein Onyxcameo mit dem Kopfe des Kaisers Helvius Pertinax (s. Lipperts Daktyliothek *Scrin. I. P. II. n.* 415); ein Cameo von grosser Kunst mit dem Kopfe des Vespasian (in der grossherzogl. Samml. zu Florenz) u. a. m. Aus nicht sicher zu bestimmender Zeit ist das angeblich von Pyrgoteles herrührende sogen. Bild des Phocion, das Winckelmann im Palast Accoromboni sah. Ebenfalls unbestimmter Zeit gehören folgende Steine mit mythologischen Darstellungen an: der die sterbende Penthesilea umarmende Achilles, welchen schönen Hochschnitt der Engländer Mr. Diering besass; Amor auf einem Löwen die Leier spielend, mit dem Namen des Künstlers Plutarchos, und ein Stein mit Ganymedes und andern Figuren (in der grossherzogl. Samml. zu Florenz); der Serapiskopf aus Agath, der Kopf der Jole, das Medusenhaupt und ein Stein von vier Lagen mit der Darstellung Aurorens (in der kön. Samml. zu Neapel); der Chalcedon-Cameo des Neptun mit dem Blitze, welchen Christian Dehn besass; der auf dem Delfin reitende Amor, und Achill des Patroklus Tod beweinend (zwei im Besitz der Gräfin Cheroffini zu Rom befindlich gewesene Cameen); ein Isiskopf und ein Sardonyxcameo mit dem Kopfe des Priamos (im Museum des Collegii Romani); der die Titanen erlegende Jupiter, von Athenion geschnitten (im Museo zu Neapel) und der kunstreiche Stein mit Perseus und Andromeda, wo beide auf einem Felsen sitzend vorgestellt und dermassen herausgearbeitet sind, dass fast der ganze Umriss der Figuren von der schönsten weissen Farbe über den dunkeln Grund des Steines hervorliegt. Letzteren Stein besass der Maler Mengs, nach dessen Tode er an die Kaiserin von Russland für 3000 Scudi verkauft ward. (Im kais. Gemmenkabinet zu Petersburg.) Der grösste Cameo mit mythischer Darstellung (noch grösser als der obenerwähnte fünflagige Sardonyx zu Paris) ist der Vaticanische aus vier Lagen, welcher Bacchus und Ariadne von vier Centauren gezogen darstellt. (S. Buonarroti's *Medagl. p.* 427.) — Begreiflicher Weise sind unter den Denkmalen der alten Steinschneidekunst die erhoben gearbeiteten (herauswärts geschnittnen), die man wegen der dazu am liebsten verwendeten Steine mit verschiednen Farbenlagen *Camei* nennt, seltener und daher gesuchter als die vertieft geschnittnen, die der Italiener *Intaglj* nennt. Unzweifelhaft antike Cameen mit dem Namen des Schneidekünstlers sind die allerseltensten, aber deswegen nicht die werthvollsten; überhaupt ist von den uns bekannten alten Gemmen von Hoch- oder Tiefschnitt mit ächtem beigeschnittnen Namen zu bemerken, dass diese nicht immer grosse Kunst verrathen und oft nur handwerksmässig nachgeschnittene Stücke nach älteren Meisterschnitten sein mögen. Immerhin finden sich aber unter den griechischen namentragenden Schnittwerken aus der gut römischen Zeit der ersten Cäsaren noch sehr tüchtige Arbeiten, während freilich in der überwiegenden Zahl der namenlosen Gemmen die wahren Kleinode der Kunst vorkommen. Die Liebhaberei mancher Kunstfreunde, welche, ohne triftige Kunstarchäologen zu sein, nach Steinen mit Namen jagten, ist nicht gar selten durch Italiener (wir erinnern an Amastini und Andre) bestraft worden, indem diese theils auf alten Gemmen nachträglich einen griech. Namen anbrachten, theils auch neue Gemmen mit alten Namen versehen für antike ausgaben. Weit leichter natürlich können unbezeichnete moderne Edelsteinschnitte, falls sie gute Arbeiten klassischen Styls und Geistes sind, auf Zeit für antike kursiren. — In der Kunstgeschichte des Mittelalters ist von Cameen keine Rede; erst die moderne Zeit hat solche Arbeiten wiederum aufgenommen, was zunächst unter den Italienern geschah. Von den jetztlebenden, überhaupt sehr zu zählenden Künstlern, welche Gemmen schneiden, können wir nur zwei Deutsche namhaft machen, die in Cameen sich ausgezeichnet haben; wir meinen Daniel Böhm in Wien und Karl Friedr. Voigt zu München.

Camilli hiessen die Jünglinge, die bei den Opferungen der Römer dienten. Solche Opferknaben, in kurzem und aufgeschürztem Kleide, sieht man z. B. auf einem dem Triumfbogen des Marc Aurel entnommenen Basrelief im Campidoglio zu Rom. Ihr Name kommt von dem etruskischen Wort Casmillus, was einen Diener bedeutet.

Camillus oder **Opferknabe** heisst die im Conservatorenpalast zu Rom befindliche antike Bronzestatue eines römischen Knaben im blossen aufgeschürzten Unterkleide, wie in solchem die Opferknaben auf verschiednen erhobnen Werken erscheinen. Er hat eine einfache anmuthige Stellung, besonders einen reizenden Kopf und sehr zierliche Glieder. Auch ist das Gewand in gar niedliche, aber vielleicht etwas zu häufige kleine Falten gelegt, welche zuweilen sogar die Massen unterbrechend über hohe Stellen der Glieder weglaufen.

Camisia, soviel wie Alba, das bis auf die Füsse reichende Messhemd des ka-

tholischen Priesters, welches gewöhnlich aus weisser Leinwand gemacht ist. Bei vornehmeren Geistlichen besteht es aus durchsichtigem Gewebe mit Spitzen.

Cammin in Pommern, von Stettin etwa zehn Meilen nordwärts entfernt, zeigt dem fern Nahenden einen einzigen Thorthurm als mittelalterlichen Ueberrest, aber das von Weitem so bescheiden aussehende Städtchen birgt in seinen Mauern einen weit wichtigern Zeugen von seiner guten alten Zeit, den backsteinernen Dom des früheren Bisthums Cammin, der freilich niedrig liegt und thurmlos dasteht, weil die letzten Jahrhunderte den Thurmbau nicht zu erhalten vermochten. Dieser Backsteinbau ist in seiner ganzen Anlage würdig, in den meisten Theilen schön zu nennen, in der Erhaltung aber so entstellt und vernachlässigt, dass der Kunstfreund das Innere, ohne verletzt zu werden, nicht durchmustern kann. Man sieht die Pfeiler verbaut und wetteifernd dringen die Emporen der heutigen Domherren mit ihren grossen, grellbunten Wappen in das Mittelschiff der Kirche vor. Wer darin umherwandeln und vollends wer das mit Blau bemalte kattunbunte Gewölbe der Kirche betrachten will, läuft nach Kallenbachs Schilderung Gefahr, Hals und Beine zu brechen, da die Steine des Fussbodens nur lose und nachlässig neben und über einander hin geworfen zu sein scheinen. Fünf mächtige Kreuzgewölbe erstrecken sich von Osten nach Westen hin, sodass das erste den Chor, das zweite die Mitte des Kreuzschiffes, die drei letzten das Mittelschiff, bei einer Höhe von 60 Fuss, überdecken. Zwei gleiche Kreuzgewölbe gehören den Kreuzflügeln an. Die Nebenschiffe sind etwa halb so hoch als das mittlere, und während das südliche, sehr reich gehaltene Nebenschiff dem 15. Jahrh. angehört, sind Chor und Kreuzschiff in der Uebergangsperiode von 1200 bis 1220 entstanden. Die letztgenannten spätromanischen Theile des backsteinernen Domes bieten höchst interessante, dem gleichzeitigen Sandsteinbau ganz streng nachgebildete Formen. Die Chornische ist halbkreisrund, hat Pilaster, Halbkreisfries und langgestreckte Fenster im gedrückten Spitzbogen, doch ohne Maaswerk. Die am Aeussern dieser Nische in den untern Theilen begonnenen reichen Formen sind, wahrscheinlich Unkosten halber, nicht bis zur Höhe durchgeführt. Theilungsknäufe kommen an den Säulchen in den Winkeln der Fenster vor. Die Fenster des Querschiffes gleichen denen in der Apsis; Nischen sind mit zusammengesetzten Halbkreisen überdeckt, wodurch auf ihren Flächen eine Abwechslung im Steinverbande erzielt ist, indem die Ziegel geneigt liegen, der eine nach rechts aufwärts steigt, der zweite wieder abwärts sich neigt, die ganze Schicht in dieser Art abwechselt und jede obere Schicht die Bewegung der untern wiederholt. Den südlichen Querstamm schliesst unterm Gesims ein Halbkreisbogenfries, am nördlichen sind im Friese die Formen kleiner Treppengiebel neben einander gereiht, — eine Art von den Abwechslungen, welche in dieser Zeit an Stelle des Halbkreisfrieses vielfach erzielt wurden. Im Innern dieser Theile, an den Säulencylindern, Theilungsknäufen, Kapitälen und Sockeln, findet man ganz dieselben Formen in Thon, wie sie an den alten Ueberresten der Nürnberger Sebalduskirche, der Gelnhausener Kirche und andern gleichzeitigen in Sandstein vorkommen. Sehr reich und auch wieder ganz in diesem Charakter ist das Portal des südlichen Kreuzflügels. Das südliche Nebenschiff, mit durchbrochenem Giebelwerk gekrönt, enthält einen Reichthum, wie man ihn im Backsteine nicht erwarten möchte; leider ist diese reiche Architektur theilweis beschädigt. Am meisten leidend zeigt sich aber die Nordwestseite des Doms, an welcher ein Pfeiler nebst der auf ihm ruhenden Last des Mittelschiffs bedeutend ausgewichen ist. Zu bemerken bleibt, dass der Camminer Dom einen aus Kalkstein gehauenen Taufbrunnen besitzt und interessante Schnitzwerke in den Chorstühlen aufweist. Im Domarchive finden sich die Ueberreste eines Reliquariums, vier mit Elfenbeinplättchen besetzte Holztafeln.

Camönen; s. Musen.

Campagnola, Domenico und Giulio, ein wahrscheinlich blutverwandtes Maler- und Stecherpaar, das wir in den ersten Decennien des 16. Jahrh. zu Padua arbeitend treffen. Das Geburtsjahr des Giulio, welcher der Aeltere zu sein scheint, ist 1481. Derselbe war kein so vielseitiger Künstler wie Domenico, malte am liebsten in Miniatur und stach vornehmlich viel in Kupfer. Einige schreiben ihm sogar die sonst dem Lutma vindicirte Erfindung der Bunzenmanier zu. Seine Gemälde sind äusserst selten. Im Hause des Kaufmanns Kraenner zu Regensburg findet man ein in der Farbe warmes und zartes Bildchen von ihm, das sehr lebendige Bildniss eines jungen Mannes. Unter seinen Stichen ist in Bunzenmanier „Johannes der Täufer" (*Julius Campagnola fecit. Appresso Niccolò Nelli in Venetia.* Hoch 12 Z. 8 Lin., breit 8 Z. 9 Lin.), welches Blatt nach dem Originale des Veronesers Girolamo Mocetto von der Gegenseite copirt und nur mit anderm Grunde versehn ist, ferner „der junge Hirt auf einem Hügel sitzend und zwei Flöten in der Linken haltend" (hoch

4 Z. 10 Linien, breit 3 Zoll). — Domenico Campagnola, dessen Geburtsjahr unbekannt ist, war Fresko- und Oelmaler, Stecher und Formschneider. Er ging aus Tizians Schule hervor und soll sogar des Meisters Eifersucht erregt haben, als er diesen an Grossartigkeit der Malerei und in kunstreicher Behandlung des Nackten überbieten zu wollen schien. Seine Hauptwerke besitzt Padua, Fresken in der Schule Santo's und Oelbilder in der ein wahres Cabinet von Campagnolischen Gemälden abgebenden Schule der Maria del Parto. Nächst der Historie bildete er vorzüglich die Landschaft aus. Seine Zeichnungen landschaftlicher Gegenstände sind besonders geschätzt; mehre derselben sind von den beiden Corneille, von Massé und Pesne gestochen worden, und sechzehn Landschaftsblätter nach ihm brachte Caylus in Kupfer. Von den eigenen Stichen Domenico's, Historien und Landschaften, tragen zehn Blätter die Jahrzahl 1517. Holzschnitte kennt man zwei mit seinem Namen aus demselben Jahre, darunter den grossen Kindermord in zwei Platten von 19 Z. 6 L. Höhe und 29 Z. 10 L. Breite. Ob er dieses Blatt selbst geschnitten, ist freilich noch fraglich, da man unten am Rande liest: „In Venetia. *IL. VIECERI.*“ Domenico war schon 1512 thätig und scheint in den Jahren 1517 und 18 seine grösste künstlerische Kraft, wenigstens hinsichtlich der Stiche und Formschnitte (oder doch der Zeichnungen zu Holzschnitten), entwickelt zu haben. In Domenico's Blättersignaturen erscheinen die Abkürzungen *Do. Camp.* und *Do. Cap.* Die blosse Bezeichnung *DNICS* ist unsicher, da sie auch den *Dominicus* (*Domenico*) *delle Grecche*, einen um 1550 lebenden venezianischen Maler, bedeuten kann.

Campana, Ritter Giov. Pietro, mit dem Titel eines sachsen-weimarischen Hofraths zu Rom lebend, zählt zu den leidenschaftlichsten Verehrern der Antike und zugleich zu den namhaftesten Förderern der Wissenschaft der Kunstarchäologie. Begeistert von dem Ruhme, den sein italisches Vaterland durch die Pflege der schönen Künste in alter und neuer Zeit gewonnen hat, und beseelt von dem Wunsche und Streben, die neuere Kunst durch das Studium der antiken zu vervollkommnen, richtete er seit einer Reihe von Jahren sein Augenmerk hauptsächlich auf die bis jetzt zu wenig beachteten Ueberreste antiker Plastik und zog aus den Gräbern von Vulci, den Ruinen von Latium und dem an Kunstschätzen unerschöpflich reichen Boden der ewigen Weltstadt, eine Menge der elegantesten Verzierungen, Friese, Statuen, kleinen Figuren und Basreliefs vom reinsten und gewähltesten Style ans Tageslicht, woraus er eine noch in stetem Wachsen begriffne Sammlung gebildet hat, die namentlich im Betreff der schönsten und seltensten goldenen Ornamente und Terracotten wohl nirgends ihres Gleichen haben dürfte. Die erste Klasse dieser Sammlung umfasst einzelne Figuren von Lebensgrösse an, durch die verschiedensten Abstufungen, bis zu den kleinsten Dimensionen. Die zweite enthält Basreliefs, welche zur Verzierung an den verschiedensten Theilen der antiken Gebäude gedient haben, Karniese, Friese und andre Ornamente aller Art, welche nicht nur zu der innern Verzierung der Zimmer, sondern auch zu der äussern Ausstattung der Häuser, besonders der Dächer, angewendet wurden. Die dritte Klasse begreift die Hausgeräthe, die verschiednen Töpferwaaren, Lampen, kleine Votivstücke und andre Gegenstände geringeren Umfangs, aber nicht minderen Interesses. Unter diesen drei Klassen ist die zweite die reichste und schönste, weshalb auch Ritter Campana damit in seinem Werke begonnen hat, worin er seine plastischen Schätze durch Lithographien mit archäologischem Text zu publiciren gedenkt. Es führt den Titel: *Antiche Opere in Plastica della collezione del Cavaliere Giov. Pietro Campana.* (*Roma, della Tipografia Salvinici.*) Bis 1842 war davon erschienen *Distribuzione* I—3. mit 13 lithogr. Tafeln und 36 S. Text. Die ganze Sammlung ist auf 100 Tafeln in 20 Lief. berechnet. Der *Discorso preliminare* über die Kunst der Plastik bei den Aegyptern, Griechen, Etruskern und Römern, ist vornehmlich durch die Nachweisung wichtig, dass die Kenntniss dieser Kunst nicht erst durch die Einwanderung des Demaratus aus Korinth nach Etrurien gebracht, sondern daselbst schon früher verbreitet gewesen sei. Eine Hauptstütze dieser Ansicht bietet das prachtvolle Grab, welches im April 1836 in der Nekropolis des alten Caere geöffnet wurde und einen reichen Schatz von Werken in Gold, Silber, Bronze und Thon darbot, bei deren keinem auch nur der entfernteste Einfluss griechischer Kunst sichtbar war, womit, nach dem Urtheil des Ritters Canina, auch die Architektur übereinstimmte. Neuerlich (anfangs 1843) wurde Cav. Campana in seinen eifrigen Nachforschungen durch Entdeckung eines mit Malereien geschmückten etruskischen Grabes belohnt, welches der Todtenstadt des alten Veji angehörte. Auch seine Nachgrabungen in der Umgegend von Tusculum, auf einem vormals der Familie Furia gehörenden Grundstücke, waren von Erfolg, indem er schätzbare Marmors und Inschriften auffand, namentlich den Tronc einer Pallasstatue vorzüglichen Styls und merkwürdig durch die besondre Form der Aegis. Zu

seinen bedeutendsten Entdeckungen gehören übrigens zwei Columbarien in der Nähe der Porta Latina Roms, über welche 1840 entdeckten Gräber er eine (leider nicht in den Handel gekommene) Schrift in Grossfolio hat drucken lassen, die den Titel führt: „*Di due Sepolcri Romani del secolo di Augusto scoperti tra la Via latina e l'Appia presso la tomba degli Scipioni dal Cav. G. Pietro Campana. Roma* 1841." Sowohl die allgemeine und künstlerische Beschreibung der Grabstätten, wie die Erläuterung der zahlreichen Inschriften, wobei vieles Dahingehörige aus den Klassikern und manches Vergleichende andrer Denkmale auf geschmackvolle Weise angereiht wird, machen dies mit 14 guten Kupfertafeln ausgestattete Werk zu einem schätzbaren Beitrage zur archäologischen Literatur.

Campaña (sprich Campanja), Pedro, lebte 1503—1580. Dieser ganz vorzügliche Historienmaler ist eigentlich ein Niederländer (denn er war in Brüssel geboren), gehört aber seinem künstlerischen Wirken nach wesentlich den Spaniern an. Seine Ausbildung hatte er in Italien, wahrscheinlich unter Buonarroti, erhalten; doch verbindet er mit der Richtung des Letztern noch bedeutende Anklänge an die ältere Schule. Sein Hauptwerk ist eine „Kreuzabnahme" in der Kathedrale zu Sevilla (früher in der Kirche Santa Cruz). Im Colorit, im Ausdruck der Gesichter, in der einfachen Composition, die fast in architektonischer Symmetrie geordnet ist, wird dieses Gemälde mit den Leistungen Albrecht Dürer's verglichen; im Ausdruck der augenblicklichen Bewegung, die nicht äusserlich, sondern von innen herausgeht, zeigt sich die Annäherung an Buonarroti. Die Meisterhaftigkeit des Momentanen in dieser Darstellung bezeichnet sehr schön ein Ausspruch Murillo's. Dieser grosse Künstler pflegte nämlich in seinem Alter täglich das Campanja'sche Gemälde zu besuchen und lange davor zu verweilen. Eines Tages nun fragte ihn der die Kirche gern schliessen wollende Sakristan, was er so lange vor dem Bilde zu stehen habe? Murillo, ganz in Gedanken, erwidert: „Ich warte bis diese heiligen Männer unsern Heiland vollends herabgenommen haben!" — Noch findet man verschiedne Gemälde Campanja's in andern Seviller Kirchen. Gleichzeitig mit C. arbeitete zu Sevilla sein Landsmann Frans Frutet, welcher gleichfalls in Italien sich herausbildete. (Vergl. das Kunstblatt von Ludw. Schorn, 1822, Nr. 77.)

Campanile (in der Mehrheit Campanili), der italiänische Name der Glockenthürme. Diese, obschon seit dem 7. Jahrh. aufgekommen, erscheinen vornehmlich vom 11. Jahrh. an als eine besondre Zugabe der Kirchen. Das Campanile steht meistens ohne Verbindung zur Seite des Kirchengebäudes und steigt in schlichter quadratischer Form auf, wie z. B. die schönen Ziegelthürme mit kleinen Arkaden in und um Rom. Reicher ist der berühmte hängende Thurm zu Pisa, 1174 begonnen.

Campanische Vasenbilder; s. im Art. Vasen.

Campaspe aus Larissa war die Geliebte Alexanders des Grossen, die derselbe wegen ihrer wunderbaren Körperschönheit durch Apelles malen liess. Der Künstler musste sie völlig entkleidet als Anadyomene malen, und als Alexander gewahrte, dass sein Maler nicht minder in sie verliebt sei, machte er demselben für das herrliche Bild die Geliebte zum Geschenk. Govaert Flinck, ein Schüler Rembrandts, hat diese Scene gemalt.

Campen, Jakob van, geb. um Beginn des 17. Jahrh. zu Harlem, gest. 1657 zu Amersfort, stammte aus vornehmer Familie und legte sich als reicher „Herr von Rambroeck" rein zu seinem Vergnügen zunächst auf die Kunst der Malerei. Er wollte sich für letztere in Italien ausbilden und besuchte zu diesem Zweck Rom, ward aber hier so mächtig von der Architektur angezogen, dass er zu dem Entschlusse kam, fortan nur dieser zu leben. Während seiner römischen Studien war das alte Rathhaus zu Amsterdam abgebrannt und man ertheilte ihm bei seiner Rückkehr den Auftrag zum Neubaue desselben. Diese grosse Aufgabe ward denn auch durch van Campen nach Kräften gelöst. Er musste das Gebäude auf 13,659 in den Morastboden eingerammten Pfählen gründen und gab ihm die Grundform eines grossen Vierecks von 282 Fuss in der Länge und 222 F. in der Breite. Die Fasaden erhielten eine Höhe von 116 Fuss. Freilich sehen wir in diesem Stadthause nur einen ebenso regelmässigen als nüchternen Renaissancebau, der sicherlich schön ist, wenn man die architektonische Schönheit in der ärmsten tautologischen Symmetrie entdecken kann. Hier ist nichts von blühendem Styl, geschweige von der poesiereichen Herrlichkeit der Rathhäuser ältern vaterländischen Styls, wohl aber gähnt uns dieser Bau in jeder Fasade seines massenhaften quadratischen Körpers mit der langweiligen Monotonie jener kalten verstandesdürren Afterclassicität, welche damals den neuen wahren reinen Geschmack bezeugen sollte und unter dem Namen italiänischen Architekturgeschmacks leider noch lange auf germanischem Boden grassirt hat. Aus Vorliebe für die Renaissance genannte wiederaufgewärmte Antike thut Quatremère de Quincy

den übertriebensten Ausspruch, indem er das Campensche Rathhaus zu Amsterdam gradezu das schönste Gebäude in ganz Holland nennt und es sogar für das Schönste unter allen Baudenkmälern dieser Art in allen übrigen Ländern Europas erklärt. Ein solches Urtheil gehört zu den leichtfertigsten Phrasen, wie wir sie aus Franzosenmunde leider zu oft hören müssen. — Durch van Campen ward zu Amsterdam auch ein Theater erbaut; ferner errichtete er mehre Grabmäler zu Ehren verschiedener um die niederländische Flagge verdienter Admiräle. Im Haag führte er einen Palast für den Prinzen Moritz von Nassau auf. — Von seinen Gemälden wird kein Rühmen gehört; es wird nur bemerkt, dass der Harlemer Patrizier sich das Vergnügen bereiten konnte, seine Bilder und Zeichnungen zu verschenken, und dass er überhaupt von keiner seiner Arbeiten einen Nutzen gezogen.

Campestre hiess die leichte schurzähnliche Verhüllung der Lenden, welcher die römischen Jünglinge sich bedienten, wenn sie auf dem Campus Martius nackt ihre Leibesübungen anstellten. Auch trug man das Campestre in heisser Sommerzeit statt der Tunica unter der Toga. Die es trugen, hiessen davon „Campestrati.“

Camphausen, W., geb. zu Düsseldorf 1819, ist der einzige Schlachtenmaler der Düsseldorfer Schule. Seine „Belgrader Schlacht,“ in welcher die Türken vor dem unüberwindlichen Prinz Eugen in scheuer Flucht ihr Heil suchen, ist eine lebendige Composition; man sieht ein tüchtiges Herumtummeln von Reitern und Rossen, wobei vom Künstler in vielen schwierigen Wendungen kecke Zeichnung entwickelt ist. Die Färbung ist fleissig und wahr. Sein jüngstes Bild stellt in drei Abtheilungen den Ausritt, den Tod und die Bestattung eines kräftigen Kriegers dar, nach dem trauten Volksliede: „Morgenroth, leuchtest mir zum frühen Tod!“ Malerisch sind in dieser Bilderreihe die drei Zeilen in Scene gebracht:

Gestern noch auf stolzen Rossen,
Heute durch die Brust geschossen,
Morgen in das kühle Grab.

Man rühmt hier die schön vertheilte abwechselnde Beleuchtung. Besonders sind zwei Rosse, die auf allen drei Bildern wiederkehren und das Menschengeschick mitleben und mitempfinden, mit schöner Symbolik behandelt. Uebrigens findet man neben dem vielen unleugbar Schönen doch auch manches nur Aeusserliche, zumal in der ersten Abtheilung. Im Allgemeinen hört man das Urtheil über Camphausen dahin aussprechen, dass es ihm nicht an lebendiger bezeichnender Auffassung fehle, wohl aber hin und wieder an Gewandtheit des Ausdrucks. Indess ist der Künstler noch jung und kann mit den Jahren das voll erlangen, was er jetzt noch nicht völlig besitzen sollte.

Campi ist der gemeinschaftliche Name mehrer Cremoneser Maler, welche zugleich als die Träger der Schule von Cremona, der frühsten eklektischen Malerschule Oberitaliens, bekannt sind. Begründer dieser Schule war Giulio Campi, welcher 1572 in einem Alter von 72 Jahren verstarb und dem sein jüngerer Bruder Antonio und ein andrer Künstler derselben Familie, Bernardino Campi, ihre Bildung verdanken. Bernardino ward der Hauptmeister der Cremoneser Schule und hatte die besonders im Porträt ausgezeichnete Sofonisba Anguissola zur Elevin.

Campione, Jacopo di, erbaute mit Niccolo da Selli die berühmte zwischen Pavia und Mailand gelegene Certosa, deren Stifter Giov. Galeazzo Visconti war. Vergl. den Art. „Karthause bei Pavia.“

Campo santo (*campus sanctus*, heiliges Feld) heisst bei den Italiänern die Todtenstätte, insbesondre der Vorhof der Gräber, jener quadratisch gebaute, nach aussen geschlossene und nach innen durch Arkaden offene Umgang mit den Begräbnissstätten um das Gemeinwesen verdienter Männer. Das berühmteste Campo santo stammt aus dem 13. Jahrh., zu welcher Zeit die Stadt Pisa ein solches dem Gedächtnisse grosser um die Republik verdienter Pisaner weihte. Die Architektur desselben wurde 1283 durch Giovanni Pisano in germanisch-toskanischem Style vollendet. Die Fresken an den Innenwänden der Umfangsmauern haben dies C. s. zu einem für die Geschichte der christlichen Kunst Italiens höchst beachtenswerthen Denkmale erhoben, das freilich im Verlauf der Zeiten in tiefen Verfall gerieth, bis unter Napoleon der Venezianer Carlo Lasinio zum Conservator ernannt ward, dessen Bemühungen man nicht allein die Erhaltung, sondern auch die abbildliche Herausgabe dieser mittelalterlichen Wandmalereien verdankt. Letztere bezeugen wie wichtig es für die freie Entwickelung der specifisch christlichen Malerei gewesen, dass diese Kunst ausserhalb der knechtenden Kirche einen öffentlichen Ort angewiesen fand, wo sie, ohne die Religion aufzugeben, kirchlich im strengsten Sinne zu sein aufhören durfte und statt zum Ritual und Gesangbuchlied, zum Hymnus und Oratorium werden konnte. Aehnliche Gelegenheit für die christliche Malerei, sich der despotischen Sfäre der kirch-

lichen Dogmen zu entziehen, ergab sich auch im mittelalterlichen Deutschland, das zwar keine Friedhöfe von dem Sinn und der Bedeutung italiänischer Campi santi hatte, aber doch Kirchhofmauern und Kreuzgänge darbot, an welchen Stellen die schöpferische Kunst, sich hier nicht mehr gebunden fühlend an die vom Cultus dictirten Formen, ihren Geist ungetrübt in Farben ausdrücken und in Bezug auf Stoff und Auffassung (wir erinnern nur an die poesievollen humorreichen Todtentänze) ziemlich unbeschränkt wirken konnte. In der Jetzzeit, wo die monumentale Malerei durch Peter Cornelius im Sinne der bestmittelalterlichen Periode der Kunst wieder glorreich erstanden ist, denkt man auch in Deutschland an Anlegung von Campi santi im vornehmsten italiänischen Sinne. Zunächst ist in München der Gedanke an grossartige Friedhoffresken aufgekommen, und allem Anscheine nach wird die nächste Zukunft nicht allein ein Münchner, sondern auch ein Berlinisches Campo santo nach dem Vorbilde des Pisanischen aufweisen. Bei dem Berliner C. s. (mit der Begräbnissstätte der kön. Fam. an der einen, und dem Eingang in den Dom an der andern Seite) erhält jede der vier Wände der Umfangsmauern gegen 180 Fuss Länge bei 35 F. Höhe. Diese in solcher Ausdehnung dem Fresko selten gebotenen Räumlichkeiten, dazu die Berufung des berufensten Meisters der monumentalen Malerei, die Bedeutsamkeit Berlins für das geistige Leben Deutschlands und der Umstand, dass hier zum Erstenmale auf protestantischem Grund und Boden die religiöse Kunst sich im Grossen thätig und schöpferisch gross erweisen soll, machen, in Verbindung mit der hier gewährten Unabhängigkeit von streng kirchlicher Stoffwahl und Auffassung, die königliche Aufgabe eines das ganze Campo santo ausschmückenden Freskencyklus sicher zu einer der wichtigsten für die Entwicklung und Fortbildung der deutschen christlichen Kunst, welche letztre man keinesweges als eine schon abgeschlossene und abgethane betrachten darf, da sie in der That erst b e g i n n t. Ungleich der Ausschmückung des Pisaner Campo santo, wo sich Bild an Bild reiht, hat Cornelius für die Berliner Camposantofresken eine Art von architektonischem Organismus mit mannichfaltigen Gliederungen und Zierrathen geschaffen und zwischen die Hauptbilderräume Nischen mit kolossalen statuarisch gehaltenen Gruppen gestellt. Die Haupträume selbst hat er in drei Abschnitte getheilt, so dass immer über einem grossen Mittelbilde von etwa 20 Fuss ins Geviert eine Lunette mit Goldgrund, und unter demselben ein Sockelbild von etwa 5 Fuss Höhe in Helldunkel angeordnet ist. In den Umgebungen, Postamenten, Ornamenten u. s. w., haben mit den Formen griechischer Architektur auch die fantastischen Gestalten der griechischen Mythe eine natürlich beschränkte, aber für das Gesammtgepräge sehr wirksame Stelle gefunden. — Ein kolossales Campo santo ist in der Neuzeit in Italien entstanden, nämlich das *Camposanto nuovo* zu N e a p e l, und ein nicht minder grossartiges wird zu M a i l a n d erbaut. Zu letzterem hat Architekt A l u i s e t t i im Auftrage der Commune den Entwurf gemacht. Der Plan dieses auf eine Bevölkerung von 180,000 berechneten Friedhofs, dessen Ausführung auf 3 Millionen Lire austriache veranschlagt wird, enthält ausser dem offenen Gräberfelde in der hohen Einfriedigung eine grosse Anzahl Grabkammern und Grabkapellen nach verschiednem Bedürfniss und Vermögen, eine eigene grosse Kirche, zwei Pantheen oder Ehrenbegräbnisse, und offene Säulenhallen ringsum. [Eigenthümlich in der Conception der ganzen Anlage ist der Abschluss der vier Ecken des Haupttheiles vom Gottesacker, welche für vier Kategorieen von Todten bestimmt sind, die im Hauptfeld keine Unterkunft finden sollen, nämlich für Protestanten, Juden, ungetaufte Kinder und Selbstmörder. Trotz solcher an allen Ecken sich aussprechenden Bigotterie wird der Mailänder Friedhofsbau, dieses Denkmal christlicher Religion und kirchlicher Gesinnung, im Style klassischer Göttertempel ausgeführt; am Eingange aber wird eine Jahrzahl des 19. Jahrhunderts an die Fortschritte in der christlichen Liebe erinnern.]

Campus Martius; s. Rom.

Camuccini, Ritter V i n c e n z o, geb. 1773, gest. 1844 zu Rom, wo er das Inspectorat über die öffentlichen Gemälde der päpstlichen Gallerie sowie über die Mosaikfabrik führte und das Directoral der dasigen neapolitanischen Akademie (früher auch das Präsidentenamt bei der Akademie von San Luca) bekleidete. Man hat ihn den modernen *restauratore e principe della Italiana pittura* genannt. Wahr ist nur, dass er den Principien der puristischen Schule, die man bei uns wohl die der Nazarener benennt, auf das Entschiedenste entgegengetreten ist und dass durch seinen Einfluss die antikisirend-französische Schule die tiefsten Wurzeln in Rom geschlagen hat. Camuccini gefiel sich noch, wie seine gleichberühmten Zeitgenossen Landi und Benvenuti, im Reiche des Appiani, dessen Grenzen sich allmälig immer enger gezogen haben. Ohne eine reichhaltige Ader der Erfindung zu besitzen, schwang er sich in zeichnender Hinsicht zu bedeutender Meisterschaft auf und entwickelte in Cartons

und Farbenskizzen eine künstlerische Gewandtheit, die an die grössten Vorgänger erinnerte. In Folge seiner eifrigen Studien nach der Antike zum handsichersten plastischen Zeichner geworden, gerieth er als Maler in den Fehler, seine Figuren zu statuarisch zu halten. Seine ersten ihm Ruf bringenden Werke weren der Tod Cäsars und der Tod der Virginia (beide im kön. Schlosse zu Neapel); sie enthalten lebensgrosse Figuren von tüchtigster Zeichnung und entschiednem Charakter, sind kräftig klar colorirt, aber theatralisch in der Anordnung. Für San Giovanni zu Piacenza malte er eine Darstellung im Tempel, worin die Italiäner ihre auf Camuccini's Talente gesetzten Hoffnungen erfüllt sehen wollten. Ein ungläubiger Thomas von ihm erlebte die Ehre, für St. Peter zu Rom in Mosaik gesetzt zu werden. Dann malte er eine Menge Darstellungen aus der römischen Geschichte, wie solche in der napoleonischen Periode besonders beliebt wurden. Er wählte Scenen aus dem Leben des Regulus, Lentulus, Scipio, der Cornelia u. s. w., schuf einen als Meisterwerk gepriesenen Horatius Cocles und die treffliche Darstellung des Romulus und Remus als Kinder, die man in der gräfl. Schönbornschen Gall. zu Reichershausen sieht. Ein höchst ausdrucksvolles Bild ist der „Tod Magdalenens" und durch schöne Composition, Farbenschmelz, Grazie und Hoheit zeichnet sich die „Vermählung der Psyche" aus. Eine für den König Karl IV. von Spanien gemalte Grablegung ist wegen der lebendigen Harmonie der Theile bewundert worden. Die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag erhielt von Camuccini's Hand die Erscheinung des Herrn in der Vorhölle. Ein kolossales Gemälde, Sauls Bekehrung, arbeitete er 1834 für die Apostelkirche zu Rom. Seine vom J. 1833 datirende Darstellung der „Sendung der Benediktiner nach England, als der Verkünder des wahren Glaubens", soll ein Prachtstück sein. Mit Landi führte er die Plafondbilder im Palaste Torlonia aus. Auch bei den Gemälden der neuen Kirche San Francesco di Paola zu Neapel war Camuccini betheiligt. Uebrigens sind von ihm ausgezeichnete Bildnisse gemalt worden, z. B. das des Papstes Pius VII. in der k. k. Gallerie zu Wien und das der Gräfin Dietrichstein vom J. 1829. Vom selben Jahre an erschienen beim Kunsthändler Scudellari zu Rom: „*i fatti principali della vita di Gesu Cristo, espressi in litografia dal Cav. Vincenzo Camuccini.*" Mehre Stiche nach ihm existiren von Bettelini. Erwähnung verdient noch, dass wir Camuccini die Fortsetzung des „*Museo Capitolino*" verdanken.

Canabus (griech Kanabos oder Kinnabos) hiess bei den Alten die rohe skelettartige Holzfigur, über welche der Thon oder andre weiche Stoffe gezogen wurden, um grössere Figuren zu modelliren, daher das französische *canevas*. Aehnliche Phantome dienten den alten Plastikern und Malern zum anatomischen Studium.

Canachus; s. Kanachos.

Canal bedeutet in der Architektur 1) den Schneckengang am ionischen Capitäl, die schön und stetig gekrümmte Hohllinie der Schnecken, deren Schlusspunkt das knopfartig vorstehende Schneckenauge bildet; 2) heissen Canäle die den untern Raum des dorischen Triglyphen (Dreischlitzes) verzierenden zwei ganzen und halben Schlitze (*Canaliculi* und *Semicanaliculi*), deren Vertiefung in einem dreieckigen Ausschnitte besteht, welcher oben einen etwas abgerundeten Schluss und an den Ecken das Zäpfchen hat.

Canale; s. Canaletto.

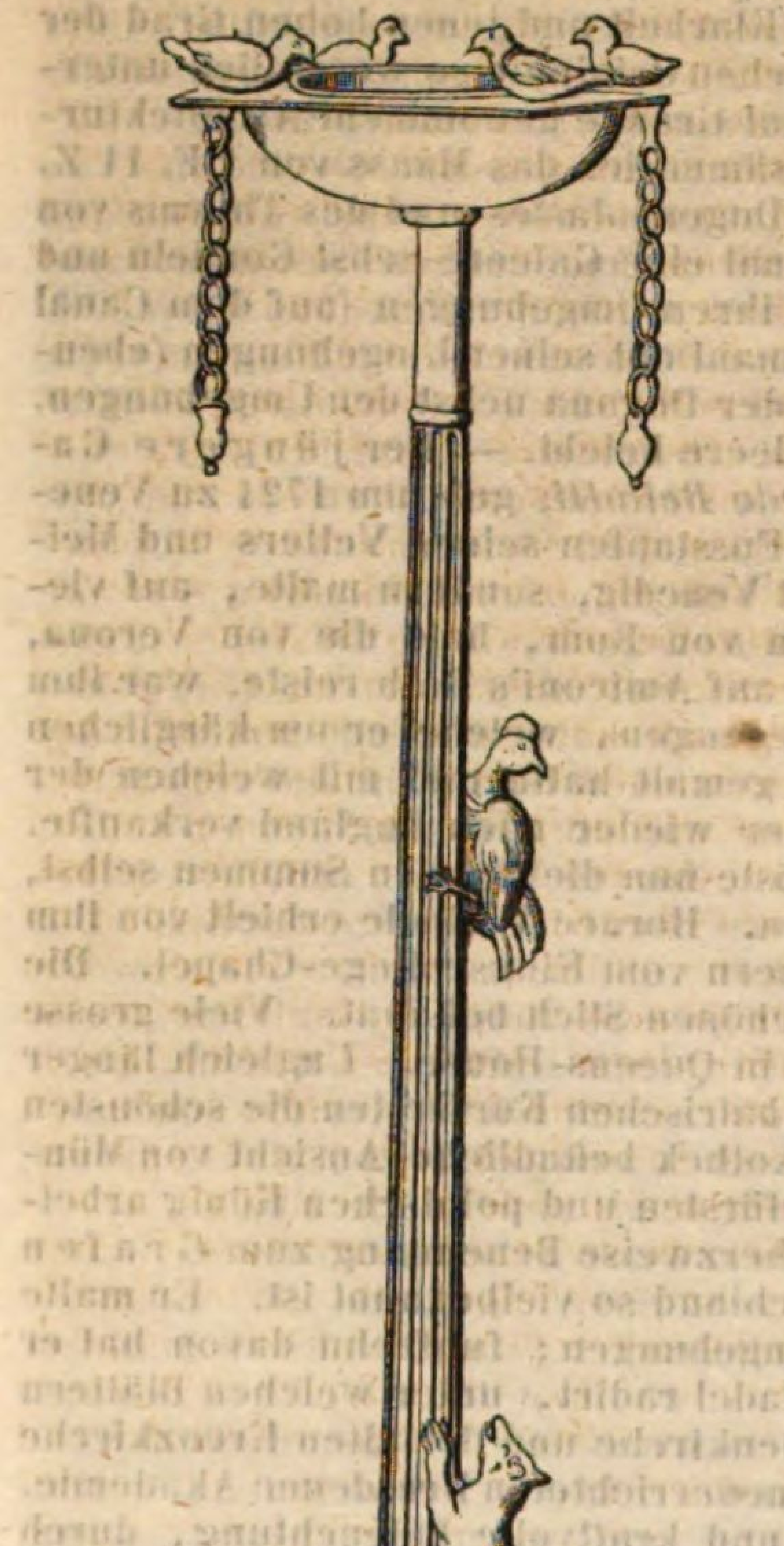
Canaletto ist der kursirende Name für Antonio Canale und dessen Neffen Bernardo Belloti. Nur Letzterer, der Schüler Canale's, sollte Canaletto heissen; indem man aber Beide so benennt, muss man nothwendig von einem ältern und jüngern Canaletto sprechen, was aber in den Kunstschriften und Kunstkatalogen so wenig geschieht, dass dieser gemeinsame Name zweier in einem und demselben Fache (der malerischen Ansicht) bedeutenden Künstler schon die grösste Verwirrung hervorgebracht hat. — Der ältere Canaletto, *Antonio Canale*, geb. 1697, gest. 1768, war Sohn und Schüler eines Theatermalers zu Venedig, und wurde, als er als Architektur- und Landschaftsmaler in Ruf kam, von seinen venezianischen Zeitgenossen mit dem Schmeichelnamen *il Tonino* bezeichnet, der nichts weiter als eine Diminutivform für Antonio ist und unserm „Antonchen" entspricht. Seine Prospekte, zumal die vom Canal Grande genommenen, sind von ausgezeichneter Wirkung; die Darstellung ist einfach und schlicht, wenn schon in etwas dekorativer Behandlung. Leben und Wahrheit spricht aus allen seinen Werken, die zugleich von leichter Erfindung und ungemeiner technischer Fertigkeit zeugen, welche letztre er sich durch seine frühere Beschäftigung mit Bühnendekorationen erworben hatte. Die geistreichen Figuren in seinen Bildern hat Tiepolo hineingemalt. Seine venezian. Canal-

ansichten (und wahrscheinlich führte er davon den sonst zu wunderbar dazu stimmenden Namen *Canale*) wurden ihrer Beliebtheit wegen viel von Andern kopirt; doch konnten die Nachbilder nicht jene durchsichtige Klarheit und jenen hohen Grad der Vollendung aufweisen, wodurch sich die Canale'schen Originale so wesentlich unterscheiden. Das Berliner Museum hat vier vom Canal Grande genommene Architekturansichten von Canale's Hand, die auf Leinwand sämmtlich das Maass von 1 F. 11 Z. Höhe und 3 F. ¼ Z. Breite haben. 1) Ansicht des Dogenpalastes und des Thurms von San Marco mit deren Umgebungen (auf dem Canal eine Galeere nebst Gondeln und Barken), 2) Ansicht der Kirche della Salute mit ihren Umgebungen (auf dem Canal Gondeln und Barken), 3) Ansicht des Palastes Grimani mit seinen Umgebungen (ebenfalls mit Gondelleben auf dem Canal), 4) Ansicht der Dogana nebst den Umgebungen. Auf letzterm Stück ist der Canal nur mit einer Galeere belebt. — Der jüngere Canaletto, der unermüdliche Städtemaler *Bernardo Bellotti*, geb. um 1724 zu Venedig, gest. 1780 zu Warschau, trat würdig in die Fusstapfen seines Vetters und Meisters Antonio, begnügte sich aber keineswegs mit Venedig, sondern malte, auf vielem Herumreisen, bald die schönsten Aussichten von Rom, bald die von Verona, Brescia, Mailand u. s. w. In England, wohin er auf Amiconi's Rath reiste, war ihm der Ruf durch seine venezian. Ansichten vorausgegangen, welche er um kärglichen Lohn für den britischen Consul Smith in Venedig gemalt hatte und mit welchen der Letztere Schacher trieb, indem derselbe sie theuer wieder nach England verkaufte. Bellotti hielt sich zwei Jahre in London auf und löste nun die grossen Summen selbst, die sich Smith für die Canaletti hatte zahlen lassen. Horace Walpole erhielt von ihm eine meisterhafte perspektivische Ansicht des Innern vom Kingscollege-Chapel. Die Ansicht von Somersetgardens ist durch einen schönen Stich bekannt. Viele grosse und treffliche Stücke seiner Hand befinden sich in Queens-House. Ungleich länger war Bellotti in Deutschland thätig, wo er für den bairischen Kurfürsten die schönsten Aussichten von Nymfenburg und eine (in der Pinakothek befindliche) Ansicht von München lieferte, dann aber für den sächsischen Kurfürsten und polnischen König arbeitete, an dessen üppigem Hofe er wohl durch scherzweise Benennung zum Grafen Bellotti ward, unter welchem Titel er in Deutschland so vielbekannt ist. Er malte eine Menge Ansichten von Dresden und dessen Umgebungen; funfzehn davon hat er selbst mit angenehm leichter, geschmackvoller Nadel radirt, unter welchen Blättern (in gr. Querfol.) besonders die Ansicht der Frauenkirche und der alten Kreuzkirche geschätzt sind. Im J. 1764 ward er Mitglied der neuerrichteten Dresdener Akademie. Richtige Perspektive, Schönheit der Lufttinten und kraftvolle Beleuchtung, durch welche man Sonnenschein zu sehen glaubt, zeichnen seine Gemälde aus, die sehr flüchtig gemalt und nur rücksichtlich der Schatten, die zuweilen an Undurchsichtigkeit laboriren, nicht stets zu loben sind. Man vermuthet, dass ihn die *Camera obscura* zu Schatten von so dichtem Dunkel verleitete; doch hat er sie öfter auch glücklich vermieden. Klarer in den Schatten als seine Dresdener Ansichten sind die von Venedig und Verona. Nächst den italiänischen Prospekten gelangen ihm in der Beleuchtung ganz vorzüglich die Ansichten des pittoresk gelagerten Städtchens Pirna bei Dresden, und zwar weil er dabei keine Camera obscura gebrauchte. Selbst gleichgültige Gegenstände erhalten in seiner Darstellung eine überraschend reizende Wahrheit. Von seinen radirten Blättern sind ihres schönen malerischen Geschmacks wegen auch sechs Aussichten vom Königsstein und von der Stadt Pirna anzuführen, sowie Aussichten von Warschau, wohin er sich einige Jahre vor seinem Tode, dem Dresdner Hofe nachziehend, begab.

Canaliculi; s. unter Canal.

Candelaber (vom lateinischen *Candelabrum*), Name der in der antiken Kunst eine wichtige Rolle spielenden Leuchter. Ursprünglich war bei den Alten das Candelabrum nur zum Aufstecken der Candela (einer Wachs- oder Talgkerze) eingerichtet, ward aber nach Erfindung der Oellampe zum Lampenträger und pflegte als solcher auf dem Fussboden zu stehen, weshalb ihm eine ansehnliche Höhe (5 bis 7 neapolitan. Palmen) gegeben wurde. Die einfachsten *Candelabra* waren von Holz; an andern dagegen zeigte sich nach Material und Schmuck ein bedeutender Kunstluxus. Die grossen Kandelaber in Tempeln und Palästen waren am Boden befestet und bestanden aus Marmor mit Reliefschmuck. (Mehre Exemplare im Museum Pio-Clementinum zu Rom und in der Münchner Glyptothek.) Diese grössern K. waren Rauchaltäre; das Bildwerk daran besagte, welchem Gott sie geweiht waren. Auch werden Kandelaber als Weihgeschenke genannt, die aus edlen Metallen, sogar aus Edelgestein hergestellt waren. Nicht selten bestanden sie aus gebrannter Erde; zur Blütenzeit der Kunst wurden sie meist aus Bronze sehr zierlich gearbeitet. Die

Theile des Kandelabers sind: 1) der Fuss (Basis), 2) der Schaft (Kaulos), 3) der Knauf (Kalathos) mit der Schale oder dem Teller (Diskos), auf welchen die Lampe gestellt wird. Gewöhnlich besteht die Basis aus drei zierlichen Thierfüssen, häufig mit Blättern verziert; der Schaft ist meistens kannelirt, und über dem Knaufe erhebt sich nicht selten eine Figur, welche den oft vasenförmigen, äusserst zierlichen Aufsatz mit dem Teller trägt. (Siehe z. B. im *Museo Borbonico IV. t.* 7.) Vorzugsweis waren die Candelaber aus Aegina und Tarent geschätzt. (Bei den Griechen hiessen sie Lychneia oder Lychnuchoi.) — Künstlichere Formen sind die vielarmigen oder solche, wo der Schaft eine Statue bildet, die eine Lampe in Gestalt einer Fackel trägt und beide Arme mit den Lampentellern erhebt. Vielarmige waren zu Kyme und im Prytaneion zu Tarent. (*Museo Borbon. VII. t.* 15, 30.) — Eine ganz verschiedne Art von Kandelaber sind die *Lampadarii*, welche Säulen mit Armen oder Baumstämme vorstellen, von deren Zweigen mehre Lampen an Ketten herabhängen. (*Mus. Borb. II. t.* 13; *VIII. t.* 31.) — Im Museo Etrusco Gregoriano zu Rom findet man eine Reihe von 43 Kandelabern der mannichfaltigsten Gestalt, hervorgegangen aus den Nachgrabungen in Cervetri (dem alten Cäre), Vulci, Bomarzo und Orte; es sind theils glatte, theils cannelirte schlanke Säulen, an welchen oft ein Thier hinaufläuft, eine Schlange, Eidechse, ein Wiesel oder eine Katze, die einen Hahn verfolgt; oben tragen diese Säulchen eine Tasse oder laufen in mehre Arme aus, zwischen welchen zierliche Figürchen aufgestellt sind. Oder sie sind auch gebildet durch Schalen verschiedener Grösse, die in Zwischenräumen über einander emporsteigen. Meist ruhen sie auf Füssen von Menschen, Löwen, Hirschen, oder sind gestützt durch ganze Figuren von Satyrn und ähnlichen. Mitunter ist selbst die Säule des Candelabers eine Menschenfigur, welche auf der emporgestreckten Hand die Schale trägt oder als Karyatide die Säule selbst stützt. Abgebildet sind diese 43 Candelaber des Gregorianischen Museums in dem kürzlich von Dr. Achille Gennarelli herausgegebenen Kupferwerke: „*Musei Etrusci, quod Gregorius XVI. Pont. Max. in aedibus Vaticanis constituit, monumenta linearis picturae exemplis expressa*“ etc. — Der durch unsern Holzschnitt wiedergegebene, auf drei Beinen ruhende Candelaber, an dessen Schafte ein Huhn von einem Fuchse verfolgt wird und um dessen obere Schale vier Täubchen sitzen, ist bei Volterra gefunden worden und befindet sich in der Florentiner Gallerie. (Nach Micali: *Antichi monumenti, tav.* 40, *n.* 2.)



Candido, Pietro; s. Pieter de Witte.

Canella, Architekturmaler in Mailand, bekannt durch eine sehr gelungene Ansicht des Mailänder Doms, welche auf der Triester Kunstausstellung 1844 zu den tüchtigsten Architekturstücken gerechnet und vom Kaiser angekauft ward.

Canevas; s. Canabus.

Cangiaci (Cangiage); s. Cambiasi.

Canina, Ritter Luigi, praktischer Architekt zu Rom, hat sich im Fache der Alterthumswissenschaft vortheilhaft bekannt gemacht durch sein grosses Werk über die antike Baukunst und durch seine Topographie Roms, wofür er die Sporen des Ordens, den ihm Papst Gregor XVI. im J. 1832 ertheilte, redlich verdient hat. Ersteres Werk, das unter dem Titel „*L'architettura dei principali popoli antichi considerata nei monumenti*" (in Folio) erschien, schrieb er noch als Professor an der Turiner Akademie. Als nach dem Tode der Herzogin von Chablais aus dem Hause Savoyen die Villa Rufinella oder Tusculana (die höchstgelegene aller Villen Frascati's, zu welcher Besitzung die benachbarte felsige Spitze des Hügels, die Stelle des alten Ciceronianischen Tusculums, gehört) dem Könige Karl Felix von Sardinien als Erbschaft zugefallen war, wurden die schon von Lucian Bonaparte, dem frühern Besitzer der Villa, begonnenen und dann von der gedachten Prinzessin fortgesetzten Nachgrabungen, die erst unter Leitung des Marchese Biondi standen, nach dessen 1839 erfolgtem Tode unter die unsers Canina gestellt, welcher dieselben nach einem weit verständigern Systeme fortsetzte und zumal für die Erhaltung von Tusculums Architekturtrümmern möglichst Sorge trug. Er liess das Theater, das bedeutendste Bauwerk, gänzlich vom Schutte reinigen, bei welcher Gelegenheit eine nicht unbedeutende Zahl von Kunstwerken aufgefunden ward, von denen die wichtigsten nebst den Resultaten der Forschungen auf der Stätte, wo Veji stand, nach dem kön. Schloss Agliè bei Turin gebracht worden sind. Im Auftrage der in Rom lebenden verwittweten Königin von Sardinien, welche nunmehr Besitzerin der Rufinella oder tusculanischen Villa geworden, entwarf Canina seine Beschreibung Tusculums, die 1841 zu Rom erschienen (*Descrizione dell' antico Tusculo dell' architetto Cav. Luigi Canina*, 183 Seiten Text nebst 53 Kupfern in Folio) und die einzige wirklich vollständige ist, welche sowohl die Geschichte der alten Stadt (nebst einem vielleicht weniger genügenden Anhange über das mittelalterliche und über das moderne Frascati) wie die genaue Topographie der Stadt und ihrer nächsten Umgebung enthält, worauf die Beschreibung der verschiedenen Kunstwerke, Sculpturen, Malereien, Musive, Terracotten und Stuckarbeiten, nebst einer ansehnlichen Reihe von Inschriften folgt. Die sehr gut gearbeiteten Kupfertafeln enthalten theils Karten und topographische Pläne, Ansichten, Grund- und Aufrisse und Restaurationen der Monumente, des Forums, Theaters und Amphitheaters, der Wasserbehälter, der sogenannten Villen des Cicero und Lucullus, sowie der Gräber, theils Abbildungen der aufgefundenen Kunstwerke, darunter der Torso eines stehenden Tiberius, die Statuen eines Augustus und eines sitzenden Tiberius, zwei Männerstatuen in Togen und die von Emil Wolff restaurirte, nach Berlin gekommene Bacchusgruppe die bedeutendsten sind. Canina offenbart auch in diesem Werke seinen Reichthum an literarischen und antiquarischen Kenntnissen, vor allem im Fache der Architektur, und zeigt zugleich, welche genaue Ortskunde er besitzt. Im Jahre 1843 erschienen von ihm: *Ricerche sull' architettura più propria dei tempj cristiani e applicazione della medesima ad una idea di sostituzione della chiesa cattedrale di S. Giovanni in Torino* (*Roma*; 147 S. u. 57 Kupfertafeln in Folio), welches leider nicht in den Buchhandel gekommene Werk sich an das bekannte Ciampini'sche über die christlichen Kirchen anschliesst. Diese Untersuchungen Canina's über den für christliche Kirchen am meisten geeigneten Styl sind bei Gelegenheit des Planes, die jetzige Kathedrale zu Turin durch eine neue zu ersetzen, entstanden; sie behandeln den Stoff weniger historisch denn künstlerisch, indem sie die Anwendung der Form der alten Gerichtsbasilika auf die Kirche, die Vorzüge derselben vor den verschiedenen Tempelformen und spätern Baustylen, nämlich dem griechischen der justinianischen Zeit, dem sogenannten byzantinischen und gothischen, oder romanischen und germanischen (welche Canina als westlichen und nördlichen bezeichnet), endlich deren Anwendbarkeit in unserer Zeit auseinandersetzen. Canina verweilt lange bei dem Basilikenmodell Vitruvs, was wohl ein Gewinn für den archäologischen Theil der Untersuchung ist, führt dann aber seine Darstellung des christlichen Gotteshauses weniger durch. Dass er eine Kirche des 7. Jahrh. gewählt hat, um an ihr die ursprüngliche Einrichtung zu veranschaulichen, führt manchen Uebelstand mit sich; zwar ist diese Kirche, *Sant' Agnese* an der nomentanischen Strasse zu Rom, die einzige, welche vollständige Emporen besitzt (San Lorenzo hat die Emporen nur im ältesten Theile, im jetzigen Chore), und also in dieser Hinsicht geeignet, die Anschauung einer Einrichtung zu geben, welche bei den dreischiffigen Gerichtsbasiliken wohl durchgehends vorkam; da aber hier die Säulenreihen bis an die äussere Wand reichen, wo diese in die Apsis sich ausladet, so fehlt ein wesentlicher Theil der alten Basilika, das Querschiff, wovon die Folge ist, dass der Altar im Langschiff steht, statt, wo er eigentlich stehen sollte, unter der Kreuzung der Schiffe. Die Kirchen, von welchen in Canina's Buche Abbil-

dungen, bestehend in Grund- und Aufrissen, zum Theil auch in perspectivischen Ansichten, mitgetheilt werden, sind nach der Ordnung, wie dasselbe sie vorführt, Sant' Agnese, San Clemente (durch das vollkommen erhaltene Chor und Presbyterium das beste Muster der kirchlichen Einrichtung in einem spätern, etwa mit dem 8. Jahrh. beginnenden Zeitraume, das hier der Reihe nach von Canina in eine viel zu frühe Epoche gesetzt ist), San Lorenzo, Santa Croce in Gerusalemme (*Basilica Sessoriana*), Santa Maria d'Araceli, Santi quattro Coronati, Sta. Maria in Trastevere, S. Crisogono, S. Sabba, San Giorgio in Velabro, Sta. Sabina, Sta. Maria in Domnica, Santi Silvestro e Martino ai monti, endlich die vier grossen Basiliken, von denen jetzt nur eine noch besteht, die zweite völlig verändert, die dritte neu gebaut worden ist und zu den meisten späteren Kirchen das Modell geliefert hat, während die vierte aus den Trümmern wieder ersteht, nämlich die liberianische (*Sta. Maria Maggiore*), lateranische (*San Giovanni*), vatikanische (St. Peter) und ostiensische Basilika (St. Paul). Die übrigen von Canina berücksichtigten Kirchen sind: S. Urbano alla Caffarella bei Rom (sogenannter Bacchustempel), Sta. Maria del Sole (sogen. Vestatempel), Sta. Costanza (Mausoleum der Constantia) an der Via Nomentana, Santo Stefano rotondo, Sta. Maria ad Martyres (Pantheon), St. Sophia in Konstantinopel, San Vitale in Ravenna, San Michele in Pavia, St. Maria in Capitolio und der Dom zu Köln (beide nach Boisserée) und Santo Spirito zu Florenz. Die Kupfer sind grossentheils von Giov. Fontana gestochen, die perspectivischen Ansichten theils im Umrisse, theils ausgeführt. Die zweite Abtheilung des Werkes handelt vom gegenwärtigen Turiner Dom, der in den J. 1491—98 vom Kardinal Domenico della Rovere erbaut ward und den man dem Baccio Pintelli hat zuschreiben wollen. Die von Canina entworfene Kirche, welche den Dom ersetzen soll, ist eine fünfschiffige Basilika, in der aber die beiden äussersten Schiffe Kapellen bilden, mit zwei Geschossen, das untere mit ionischen, das obere mit korinthischen Säulen, das Langschiff mit dem Halbrund der Apsis, das Querschiff nur um die Mauerdicke hervortretend, der Altar mit einem von vier Säulen getragenen Tabernakel unter der Kreuzung der Schiffe; oben an den Enden der Seitenschiffe Canonica und Sakristei, so dass die äussere Form ein Viereck bildet; um die Apsis noch ein Gang wie im Laterano; die Fenster in der Attika über dem obern Geschoss, die Decke des Mittelschiffs flach, die Seitenschiffe gewölbt; die Fasade übereinstimmend mit der Anordnung des Innern, Vestibulum und doppelter Dodekastylos, grosses viereckiges von Säulenhallen umgebenes Atrium.

Cannelüren; s. unter K.

Cano, Alonso, *el Racionero* genannt, geb. zu Granada 1601, gest. daselbst 1667, hat sich als Maler, Bildner und Baumeister einen bedeutenden Namen unter den spanischen Künstlern erworben. Als Maler, als welchen wir ihn vorzugsweise kennen, gehört er zu den aus der Seviller Schule stammenden Meistern und verband mit geistreicher Composition schöne Färbung und correcte Zeichnung. Er erhob sich aus sonst entschieden naturalistischer Richtung zu einer mehr klassischen Behandlung der Form und ward Stifter der sogen. Schule von Granada.

Canobus; s. unter „Canopen."

Canonica, Luigi, um 1762 in Tesserete bei Lugano geboren, machte seine Schule zu Mailand, in der Baukunst bei *Piermarini*, erlangte schon im J. 1783 einen ausserordentlichen Preis für einen Kirchenplan und ward später zuerst *Architetto del Governo*, dann *Architetto della casa reale* (Hofbaumeister), letzteres bis 1821, wo er in Folge grosser Leiden sich vom Dienste zurückzog. Von ihm sind die k. k. Paläste zu Mailand und Monza im Innern verschönert, der Park und die Gärten mit Bauwerken verziert, die Porta Vercellina neu errichtet, das ungeheure Amphitheater (für 30,000 Zuschauer) in Mailand, die Theater von Brescia, Cremona, Mantua und drei zu Mailand (darunter das *Teatro Carcano*) erbaut. Luigi Canonica starb am 7. Febr. 1844 zu Mailand und hinterliess ein sehr bedeutendes Vermögen, wovon er testamentlich 40,000 Lire für die mailänder Kunstakademie zum Besten eines jährlich abwechselnd an Maler, Bildhauer und Architekten zu vertheilenden Preises aussetzte.

Canopen (richtiger Canoben) heissen die Krüge, welche den Aegyptern zur Aufbewahrung oder Durchseihung des geheiligten Nilwassers, sowie zur Aufbewahrung der vor der Mumisirung aus dem Leichnam genommenen Eingeweide dienten. Der Krug war den Aegyptern ein so heiliges Gefäss, dass sogar mehre ihrer Götter (namentlich Serapis) in Kruggestalt dargestellt wurden. Einen besondern Kruggott Canobus hat es nicht gegeben; dieser angebliche Gott existirt nur in einer märchenhaften Angabe des Rufinus (*Hist. Eccl. II.* 26.), die von Keinem der alten Schrift-

steller bestätigt wird. In der Stadt Canobus, die unweit der westlichsten Mündung des Nil lag und deren Name „goldner Boden" bedeutet, sollte, wie die Griechen fabelten, der Steuermann des Menelaos begraben liegen. Von diesem Steuermanne Canobus (Kanobos), den die griech. Sage auf der Heimfahrt von Troja am Biss einer Schlange in Aegypten sterben lässt, sollte denn auch die Stadt ihren Namen haben. Erst spätere christliche Schriftsteller (Epiphanius und der gedachte Rufinus) sprechen von einer Verehrung dieses Canobus in Aegypten, was aber auf einer Verwechslung mit dem Serapis beruht, der zu Canobus in Kruggestalt verehrt und nach der Stadt selbst wohl Canobus oder der canobische Gott genannt ward. Die Sage, dass der Steuermann Canobus, an dessen Namen sich die gleichklingende ägyptische Stadt recht bequem anknüpfen liess, am Schlangenbiss in Aegypten verstorben sei, ward höchst wahrscheinlich durch das Schlangensymbol auf dem Kruge des Serapis veranlasst. (Friedr. Creuzer gibt die Abbild. eines Kruges mit diesem Symbol *Tab. III. Fig. 1.*) Von dem Kruge, unter dem die frühern Gelehrten einen besondern Gott Canobus vorgestellt sehen wollten, trugen Neuere den Namen Canobus in der bei den Alten seltneren Schreibung Canopus auf alle altägyptischen Wassergefässe über. In der Münchner Glyptothek befinden sich vier Canopen von 1 F. 6 — 7 Z. Höhe, aus weissem orientalischen Alabaster, die der französ. Consul Drovetti in Aegypten gesammelt hat. Sie sind an der Vorderseite mit vier senkrechten Streifen von Hieroglyfen versehn. Der Deckel ist an zweien dieser Krüge mit einem Isiskopfe, am dritten mit einem Sperberkopfe und am vierten mit dem Kopfe des Hundsaffen (Kynokephalos) geschmückt. Es zeigt sich noch deutlich die Bemalung, besonders an dem einen weiblichen Kopfe, wo die Augen schwarz, die Ohren und Lippen roth und die Calantica blau gefärbt sind. In den vertieft geschnittenen Hieroglyfen finden sich Spuren blauer Farbe. Die Skulptur der Köpfe ist von vorzüglicher Schönheit.

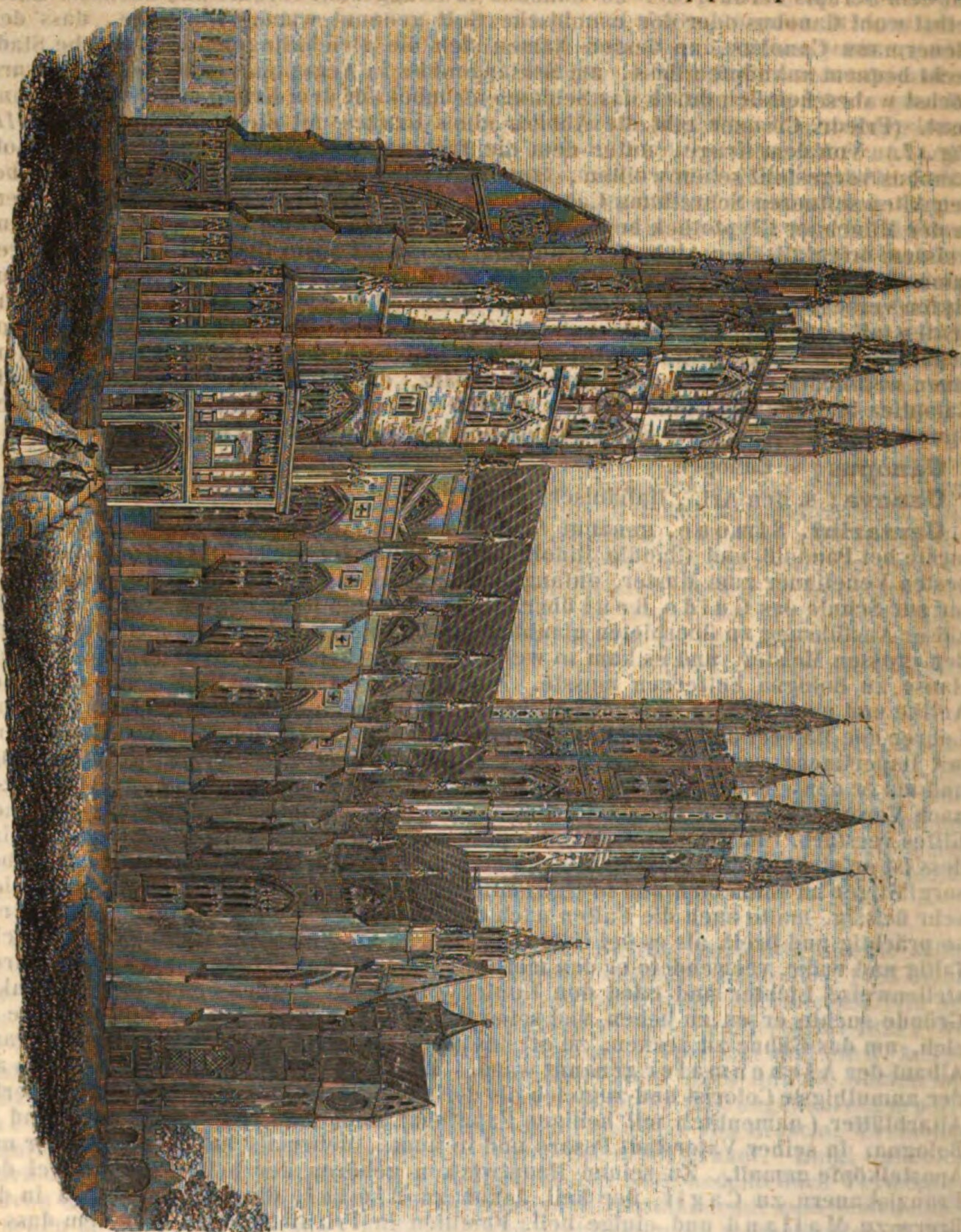
Canopus; s. Canopen.

Canova; s. den Art. „Italiänische Kunst."

Cantarini, Simone, genannt *il Pesarese* oder *Simone da Pesaro*, geb. 1612, lernte bei Pandolfi und Claudio Ridolfi und wählte sich hinsichtlich des Colorits die besten Venetianer zum Muster, anfangs besonders den Baroccio, ging jedoch später zur Schule des Guido Reni über. Indem er den Reni in sorgfältiger und graziöser Ausführung zu überbieten glaubte, betrug er sich bald sehr übermüthig gegen den grossen Meister, und es kam so weit, dass der beleidigte Reni ihn aus seinem Hause zu Bologna entfernen musste. Nun besuchte Cantarini Rom, um nach der Antike und nach Raffael zu studiren, kehrte dann nach Bologna zurück und trat als Lehrer der Malerei auf, bis ihn der Herzog von Mantua zu sich berief. Allein seine mit Impertinenz verschwisterte Eitelkeit brachte ihn mit dem Herzog in Entzweiung, und als er denselben in einem Bildnisse nicht getroffen hatte, begab er sich vor Aerger nach Verona, wo er in seinem 36. Jahre, wie man glaubte, in Folge genommenen Giftes verstarb. Baldinucci und Andre preisen ihn als einen zweiten Guido: indess ist er nicht so edel in seinen Ideen als Reni, zeugt weniger von Studien, ist aber sorgfältiger im Einzelnen und in Extremitäten einzig. Er war im Modelliren für sich sehr fleissig, malte auch die Falten nach den Modellen; jedoch gelangen sie ihm nie so prächtig und breit, als es bei Guido und Tiarini der Fall war. Im Colorit mannichfaltig und wahr, verwendete er den meisten Fleiss auf das Nackte; er belebte es durch stellenweise Lichter und mied den Kontrast lebhafter Farben; nur durch dunkle Gründe suchte er es zu heben und seine Schönheit zu verdoppeln. Nur bediente er sich, um das Kühne zu decken, zu oft des aschfarbenen Tones, daher er von Franz Albani der Aschenmaler genannt ward. Trotzdem erschien er dem Malvasia als der anmuthigste Colorist und zugleich als der richtigste Zeichner seines Jahrhunderts. Altarblätter (namentlich mit heiligen Familien) sieht man von Cantarini's Hand in Bologna, in seiner Vaterstadt Pesaro und in Rom. Mehrmals hat er den Täufer und Apostelköpfe gemalt. Zu seinen Hauptwerken gehören der heil. Antonius bei den Franziskanern zu Cagli, der heil. Jakob zu Rimini, die Transfiguration in der Brera zu Mailand und einige heil. Familien in Privathänden. Trotzdem dass er jung verstorben, sind seine Gemälde sehr zahlreich. Er führte auch mit Glück den Grabstichel und lieferte gegen 40 Blätter, die von denen Reni's schwer unterscheidbar sind. Um das Publikum zu täuschen, sind Cantarini'sche Blätter mit *G. Renus inv. et f.* bezeichnet worden.

Canterbury, in der Grafschaft Kent, in einem schönen Thale am Stour liegende Stadt von 14,400 Bewohnern und Sitz des Erzbischofs, welcher Primas der englischen Hochkirche ist, besitzt ein kunstgeschichtlich wichtiges Baudenkmal in seiner Kathedrale, deren östliche Hälfte für den ersten Beginn der germanischen Architek-

tur in England besonders interessant ist. Dieser Osthälfte, dem jetzigen Chor, der sein eigenes Querschiff hat, schliesst sich als unmittelbare Fortsetzung des Baues die Dreieinigkeitskapelle und eine Rundkapelle an, welche letztere „Becket's Krone" benannt ist. Diese Theile wurden nach einem Brande im J. 1174 gebaut und 1185 vollendet. Sie zeigen eine durch die sich kreuzenden Rundbogen (wodurch Spitzbogen entstehen) eingeleitete Vermischung romanischer mit germanischen Formen, jedoch so, dass (mit Ausnahme der noch völlig romanischen Krypten) die letzteren als die vorzüglich charakteristischen erscheinen. Das Hauptprincip der Structur ist



wesentlich das der ältesten germanischen Bauten im nordöstlichen Frankreich, indem die Bögen und Gurtträger von runden oder auch achteckigen Säulen, deren einige zugleich mit Halbsäulchen versehen sind, getragen werden. Die westlichen Theile der Kathedrale (seit 1376 erbaut) sind trotzdem, dass sie der Periode angehören, in der die germanische Architektur sonst fast überall von ihrem ernsteren Stylgesetz abgeht, noch in ziemlich einfachen und gemessenen Formen gehalten. Ausser dem Denkmale des Erzbischofs Thomas a Becket († 1170) ist hier auch das des schwarzen Prinzen († 1376) bemerkenswerth.

Canton, Gustav, geb. zu Mainz 1813, hat seine künstlerische Bildung zu Düsseldorf empfangen und reiht sich den Landschaftern dieser Schule an. Er liebt es, wie der mit ihm strebensverwandte Düsseldorfer Rud. von Normann, die Motive zu seinen Gemälden in der Schweiz zu suchen. Beide haben der Schweizernatur ihre Eigenthümlichkeiten gut abgelauscht und geben die malerischen Gebirge treu und charakteristisch wieder. Während Normann es vornehmlich auf die Gletscher und deren magische Lichteffecte absieht, neigt sich Canton mehr zu Alpengemälden, in denen sich lieblich arkadische Situationen und gefällige Staffirungen einflechten lassen. Besonders geschickt ist Canton in der Darstellung des Alpenviehes, der Kühe, Ziegen u. s. w.

Capaldi, römischer Maler der Gegenwart, der in strengerem Style arbeitet und in der Darstellung heiliger Gegenstände glücklicher ist als seine Mitstrebenden zu Rom. Er ist ein Schüler des tüchtigen Minardi.

Capara, Ort in Spanien, weist aus römischer Zeit einen Triumfbogen auf.

Capelle, Jan van de, niederländischer Marinenmaler um 1610. Die Werke dieses bedeutenden Malers machen sich äusserst selten. Von ihm ist ein auf Holz gemaltes, 1 F. 11 Z. hohes, 2 F. 8 Z. breites Stück im Berliner Museum; ein treffliches Bild der Meeresstille! Auf der spiegelglatten Fläche der ganz ruhigen See, in welcher das Abendroth des heitern Himmels wiederscheint, haben mehre grosse und kleine Schiffe die Segel zum Trocknen aufgespannt; kein Lüftchen rührt sich in den niederhängenden Falten. Den Hintergrund bildet eine flache Küste mit einer Stadt. Eine getuschte Kreidezeichnung in quer-Folio, Flussansicht mit Boot und vielen Figuren (bezeichnet: *J. v. Cappelle*) finden wir in Rud. Weigels Kunstkataloge zu 9 Thlr. notirt.

Capitäl (*Capitulum*, Säulenkopf, Knauf) ist buchstäblich der Haupttheil jeder architektonischen Stütze (der Säule, des Pfeilers, Pilasters), insofern es die Stütze beendigt und krönt. Jedes Capitäl ist mit einer viereckigen Platte (Abacus) bedeckt. Diese gewährt dem vierkantigen Architrav (der wagerechten Ueberlage) ein sicheres Auflager und bildet zugleich den Uebergang von der runden Säule zum vierkantigen Gebälke, welcher Uebergang noch mehr durch den unter der Platte befindlichen Viertelstab (Echinus) vermittelt wird, wie dies am Einfachsten am toskanischen und dorischen Capitäle geschieht. Auf der Capitälplatte lässt man eine kleine Erhöhung stehn, die jedoch nur den praktischen Zweck hat, das Abdrücken der scharfen Kanten der Platte durch die Last des Architravs zu verhüten. Da das Capitäl die Last des Gebälkes unmittelbar trägt, so verstärkt man ersteres, wenn es an sich ohne Beeinträchtigung des guten Verhältnisses nicht wohl eine bedeutende Höhe erhalten kann, durch einen Hals (Hypotrachelion), welcher durch den Ablauf (die Einschnitte bei der altdorischen Säule) oder durch ein Stäbchen (wie bei der toskanischen, neudorischen und ionischen Säule) vom Schafte getrennt wird. Hinsichtlich der Gliederungen und Zierden der antiken Capitäle verweisen wir auf die Artikel über die verschiednen Säulenordnungen. — Ornamentistisch bedeutsamer tritt das C. in der christlichen Kunst auf. Im byzantinischen System erscheint zwar zunächst das rohe Würfelkapitäl, das auch durch Verzierung keine Veredlung gewinnt, aber mit Entwicklung des romanischen Styls beginnt jene ästhetische Kelchform, welche das Mittelalter hindurch bis zum Aufhören der Gothik die sanctionirte geblieben ist und die wundervollste Capitälornamentik hervorgerufen hat. Erst um 1150 wird das schwere Würfelkapitäl durch das Kelchkapitäl verdrängt, welches zuvörderst mit verschlungenen streng symmetrischen Verzierungen auftritt, bis sich im entschiedenen Uebergange aus der romanischen in die germanische Formenperiode die romantische Form mit acht Knospen an Stengeln geltend macht. In dieser Knaufform war somit der Vorläufer für die Blätterentfaltung des gothischen Capitäls gegeben, mit welchem nun das wunderreichste Pflanzenornament (Laub- und Büschelwerk in Blättern und Zweigen von Eichen, Wein, Hopfen, Rosen und Lungenkraut) in Erscheinung trat. Eine Menge herrlicher Muster romanischer und germanischer Capitälformationen theilt Karl Heideloff in seiner Ornamentik des Mittelalters mit, welche zu Vorbildern zu nehmen wir unsern Baukünstlern und Steinmetzen nicht genug anempfehlen können. Wir verweisen noch auf unsern spätern Artikel „Kelchkapitäl," unter welchem wir das deutsch-mittelalterliche Capitäl besonders behandeln und in Abbildungen der erlesensten Formen vorführen werden.

Capitellum, spätlateinischer Ausdruck für das Hauptstück der Säule, den lasttragenden Kopf. Aus Capitellum ist bei uns Capitäl geworden, doch beginnt man wieder Capitell zu schreiben, wozu zunächst das italiänische *capitello* veranlasst hat.

Capitol und **Capitolinisches Museum**; s. Rom.

Capitolinische Venus. — Diese nach dem *Museo Capitolino*, wo sie sich aufgestellt findet, benannte Afroditenstatue ward um Mitte des vorigen Jahrhunderts bei San Vitale zu Rom aufgefunden. Sie ist eine freie Nachbildung der Knidischen Afrodite und eins der schönsten Denkmale antiker Skulptur aus der römischen Zeit. Die Göttin der Schönheit ist eben dem Bade entstiegen gedacht und hat neben sich ein Salbgefäss (Alabastron) mit überhingeworfenem befranseten Badetuch. Sie erscheint mit derselben Haltung der Hände wie die Mediceische Venus (s. im Art. Cleomenes), aber minder zusammengeschmiegt, leichter stehend und frauenartiger gebildet; ihre Gesichtszüge sind individueller, auch trägt sie hohen Kopfputz. Etwas grösser als die Mediceische und in Hinsicht auf den Charakter ihrer Gestalt mehr entwickelt, steht die Capitolinische Venus an Kunstverdienste nur wenig hinter jener zurück; die Behandlung am Fleisch wie an den Haaren ist von reizend zarter Weichheit, und diese Marmorbehandlung erinnert vollkommen an die Periode der ausgebildetsten feinsten Technik bei den in politische Unfreiheit und in Luxus verfallnen Griechen, wo die Nachfolger der grossen Meister nicht mehr die Darstellung grosser Ideen, sondern nur eine Meisterschaft in der Schönarbeit erzielten. Die Venus des Capitols gehört zu den besterhaltnen Antiken. Uebel restaurirt war sonst die Nase, wodurch das schöne Gesicht entstellt wurde. Die Lippen sind etwas beschädigt, vornehmlich die Oberlippe. An der linken Hand ist der Daumen und Zeigefinger, an der rechten der Daumen und Mittelfinger ergänzt. Wir theilen das bewundernswerthe Werk nach dem *Musée Français* (*Stat. ant. T. IV. pl.* 14) mit; die Ergänzungen nach Clarac's *Mus. de sculpt. pl.* 621. *n.* 1584. Vergl. übrigens die Abb. in Bottari's *Museum Capitolinum* (*tom. III. tab.* 19), im *Musée Napoléon* (*I.* 56) und *Musée des Antiques dessiné et gravé par B. Bouillon peintre* (*I.* 10). Goethe's Ausspruch über diese Venusdarstellung ist in den „Propyläen“ (III. 1. S. 151) nachzulesen. Ein altes Distichon sagt:



Ipsa Venus pubem, quoties velamina ponit,
Protegit ut laevâ, semi reducta manu.

Capitulum, der altlatein. Ausdruck für Säulenknauf, das Haupt der Säule.

Capota bedeutet in der indischen Baukunst eine Verzierung in Form eines Taubenkopfes, von dem sie auch den Namen hat. Sie ist ein krönendes Glied von Karniesen, Piedestals und Gebälk. Wenn sie bei dem letztern in Anwendung kommt, verbindet sie oft Nützlichkeit mit Schönheit, indem der Schnabel des Vogels so placirt ist, dass er für das auf den Karnies fallende Wasser zur Rinne dient. In dieser Dienstleistung gleicht sie gewissermassen der Corona der griechischen Säulenordnung.

Cappa magna, ein violetter Mantel mit weissem Pelzkragen. Diese Cappa ist nur eine Privatkleidung, worin der Bischof nach der Kirche und aus derselben geht, darf also nicht mit der Chorkappe, dem Pluviale, verwechselt werden. Die Schleppe der grossen Cappa wird von einem Geistlichen, dem Caudatarius, nachgetragen.

Cappelle; s. Jan de Capelle.

Caprarola, hochgelegnes Nest an der Strasse von Viterbo nach Rom mit einem fünfeckigen von Vignola erbauten und von den Zuccari al fresco ausgemalten Palast der Farnesen.

Capricornus, der Steinbock, das Sternbild im Thierkreise zwischen dem Schützen und Wassermann, welches dem Wendepunkte der Sonne im Winter und dem Wendekreise den Namen gegeben. Laut der Mythe stammt der Capricornus von Aegipan, denn er hat wie dieser die untern Theile von einem Thiere und Hörner auf dem Kopfe, wozu noch der Schwanz eines Fisches kommt. Er wurde mit Zeus am Berge Ida erzogen und war auch hier mit Zeus, als dieser zum Kampf gegen die Giganten zog. Er fand eine Muschel und blies in sie mit seinen Gefährten aus Leibeskräften,

so dass ein solcher Lärm entstand, dass die Titanen vor Schrecken Reissaus nahmen. Davon datirt die Redensart: „titanischer Lärm.“ Zum Danke für sein herzhaftes Wegblasen der Titanen versetzte ihn Zeus unter die Sterne. Die Alten legten diesem Sternbilde 24 Sterne bei. Die Idee der Rückkehr der ihren niedrigsten Stand erreicht habenden Sonne hat wohl am Meisten zu der fantastischen Vorstellung von der Gestalt dieses Sternbildes beigetragen. Der Capricornus erscheint auf Münzen des Augustus, wo er andeutet, dass dieser Kaiser unter seinem Zeichen geboren ist. Auch auf dem berühmten zu Wien befindlichen Cameo der Livia, welche die Büste des Divus Augustus hält, ist er angebracht. (S. die Abbild. zum Art. „Livia.“)

Capua, Stadt am Volturno im Neapolitanischen, mit einem Erzbischof und 7000 Bewohnern, war in alter Zeit eine der angesehensten Städte Italiens. Schon vor Roms Erbauung eine mächtige Stadt der Etrusker (damals Vulturnum) kam sie nachher in den Besitz der Samniten, unter denen sie Campua hiess. Hannibal's Verweilen in der üppigen Stadt hatte die Verderbniss seines Heeres zur Folge und die Römer zerstörten sie wegen des Beistandes, den sie dem karthagischen Feldherrn geleistet hatte. Unter den Kaisern erstand die Stadt wieder als blühende Capua. Zum Zweitenmale ward sie im 5. Jahrh. durch die Vandalen zerstört. Erst im 9. Jahrh. begann sich aus den Ruinen der alten Capua die heutige Stadt zu entwickeln, die sich jedoch 1½ Miglie flussabwärts rückte. Die Kathedrale ruht auf antiken Säulen verschiedener Grösse und hat antike Basreliefs in den Mauern; die Tribüne Annunziata ist auf einem alten Tempel erbaut und schliesst ein altes Mosaik ein. In dieser Kirche dient als Taufstein eine alte Badewanne von grüner ägyptischer Breccia. Gemälde sieht man von Solimena und Statuen von Bernini. In die Mauer eingelassene antike Bildwerke finden sich auch unter dem Eingange an Piazza de' Giudici. Am römischen Thore steht die verstümmelte Bildsäule des Kaisers Friedrich II., welche 1236 durch die dankbare Stadt errichtet wurde. — An der Stelle der alten Capua, wo jetzt der Vergnügungsort San Martino ist, trifft man noch die Ueberreste des alten berühmten Amphitheaters toskanischer Ordnung, in welchem einst die Gladiatoren für ganz Italien (zu Cicero's Zeit nicht weniger als 40,000 Zöglinge) gebildet wurden. Hier ist die wundervolle Marmorstatue ausgegraben worden, in welcher man eine spätere Wiederholung der Afrodite von Melos erblickt und die man zur Unterscheidung von andern berühmten Afroditenstatuen die Venus von Capua nennt. Sie ist von gleicher Herrlichkeit und überdies von noch grösserer Feinheit als die Melische Venus; nur wird — seit sie sich restaurirt im Neapler Museum befindet — ihre Wirkung durch den Amor aus Gyps gestört, den man ihr statt des Ares (Mars), der zu ihr gehört haben muss, zur Seite gestellt hat. Wir führen in unserm Holzschnitt die capuanische Venus in dem Zustande vor, in welchem sie aufgefunden worden ist. — An den Schlusssteinen der Bögen des äussern Ganges gedachten Amphitheaters finden sich noch Köpfe der Juno und Diana in erhobener Arbeit; die sonst ebenfalls Bogenschlusssteine daselbst bildenden Köpfe des Juppiter Ammon, des Merkur und Herkules sind am Capuaner Rathhause angebracht.



Caput bovis, der Brückenkopf der berühmten Brücke des Trajan über die Donau in Mösien, beim jetzigen Flecken Severin.

Caracalla, römischer Kaiser vom J. 211 bis 217 nach Chr., ward im April 188 zu Lyon geboren uud war ein Sohn des C. Septimius Severus aus dessen zweiter Ehe mit Julia Domna. Er hiess zuerst Bassianus (nach seinem mütterlichen Grossvater), erhielt aber, als ihn sein Vater zum Cäsar erklärte (im J. 196), den Namen des M. Aurelius Antoninus; später empfing er den Beinamen *Caracalla* (*Caracallus*) von einer durch ihn eingeführten, bis auf die Knöchel herabgehenden gallischen Kleidung. Wie Dio Cassius berichtet, bekam er auch den Schimpfnamen Tarantas, nach einem Gladiator dieses Namens. Er führte ein Leben zügellosester Art, und sein jüngerer Bruder Geta, welchen Sever im J. 198 zum Cäsar erhob, that es ihm in den

schlechten Sitten ganz gleich. Zwischen Beiden herrschte von Kindheit auf ein unversöhnlicher Widerwille, und ihre Abneigung, durch die Ränke von Schmeichlern angefacht, ward besonders durch die Leidenschaft für Schauspiele und Wettkämpfe, welche Beiden gemeinsam war, genährt. Als die Nachricht aus Britannien kam, dass die Barbaren in Aufruhr wären und die Provinz verheerten, fand Severus erwünschten Anlass, seine Söhne dem üppigen Stadtleben zu entziehen und sie mit sich ins Feld zu führen. (208 nach Chr.) Caracalla zog mit seinem Vater bis in den Norden Schottland, indem er zum Theil selbst den Oberbefehl führte. Um sich die Alleinherrschaft zu sichern, verfolgte und verleumdete er seinen Bruder, suchte die Armee gegen seinen Vater aufzuregen, zückte einmal selbst gegen Letztern das Schwert und beschleunigte zuletzt dessen Tod durch Beibringung von Gift. Nach dem im Februar 211 erfolgten Tode Severs, worauf sogleich auch die Hausgenossen und Freunde des Kaisers sterben mussten, suchte Caracalla die Truppen zu bewegen, ihn als alleinigen Imperator auszurufen, aber das Militär achtete Severs Verfügung und schwur beiden Söhnen die Treue. Sofort schloss er Frieden mit den Britanniern, versöhnte sich zum Scheine mit seinem Bruder und seiner Mutter, und reiste mit Beiden nach Rom, wohin sie die Asche des Severus mit sich nahmen. Zu Rom theilten sie sich sogleich in den kaiserlichen Palast, und als verschiedene Nachstellungen von beiden Seiten misslungen waren, beredete Caracalla seine Mutter, ihn und seinen Bruder zur Aussöhnung in ihr Zimmer zu berufen, wo er den Geta in den Armen der Mutter ermordete. Nach vollbrachter That (im Febr. 212) rannte er gleichwie ein Schutzsuchender ins Lager, gab den Soldaten die von seinem Vater aufgehäuften Schätze preis und ward nun als alleiniger Kaiser ausgerufen. Die Soldaten des Geta und Alle, die dessen Palast bewohnten und dessen Diener und Anhänger waren, zusammen etwa 20,000, wurden sofort niedergemetzelt. Unter diesen Opfern Caracallischer Grausamkeit befand sich auch P a p i n i a n, der Rechtsgelehrte und Freund des Septimius Severus. Von den Mordthaten ging Caracalla zu Spielen über, ohne auch hier seine Mordlust unbefriedigt zu lassen. Doch schien sein Gewissen endlich einmal zu erwachen; nun suchte er die Unruhe seines Innern zu beschwichtigen und schuf sich eine Zerstreuung, indem er bedeutende B a u t e n in Rom begann, unter welchen die Ausführung der prächtigen T h e r m e n, die jetzt als die grössten Ruinen Roms nach den Kaiserpalästen bewundert werden, obenansteht. (Von jenem ausgedehnten Bau zu Rom, den man heute unter der Bezeichnung „Thermen des Caracalla" begreift, ist nur das Innergebäude die Schöpfung dieses Kaisers, während die Aussenwerke dem Heliogabalus und Alexander Severus angehören.) Indessen liess ihm sein böses Gewissen in Rom keine Ruhe; er zog in die Provinzen, zuerst nach Gallien, wo er ruhmlos gegen die Alemannen und Cennen stritt, dann nach Dacien, wo er nicht besser von den Sarmaten und Geten (Gothen) empfangen ward, hierauf nach Thrazien, wo er auf die lächerlichste Weise Alexander den Grossen nachzuäffen begann. Von da setzte er nach Asien über, um die Länder zu plündern und auszusaugen. Zu A l e x a n d r i a, wo man ihm seinen Brudermord vorhielt, rächte er sich an den Bewohnern durch das schrecklichste Blutbad und liess die Collegien (Syssitia) der Philosophen niederreissen (215 nach Chr.). Hierauf fiel er in Medien ein, eroberte A r b e l a, wo er die parthischen Königsgräber öffnete und die Gebeine zerstreute, und nahm nach der Verwüstung ganz Parthiens den Titel Parthicus an. Endlich verlor er die Gunst seiner durch Schwelgerei entnervten Soldaten, und ward noch vor Ausbruch des Rachekriegs der Parther am 8. April 217 auf dem Wege von Edessa nach Carrae ermordet. — In der Kunstgeschichte knüpft sich sein Name mehrfach an. Man erzählt, dass dieser Wütherich — zugleich einer der grössten Prahler, der nach den ruhmlosesten Feldzügen sich Siegerbeinamen wie Alemannicus, Germanicus, Parthicus beilegte und sich äusserst gern mit Alexander dem Grossen verglich — den Kopf von Statuen des Letztern abnehmen liess, um den seinigen daraufzusetzen. Ueberall brachte seine Nachäffung Alexanders nicht nur Statuen des Macedoniers, sondern auch J a n u s b i l d e r m i t s e i n e m (Caracalla's) u n d A l e x a n d e r s G e s i c h t e hervor. (Herodian IV. 8.) Ueberhaupt fanden die Bildhauer unter ihm grosse Beschäftigung; so liess er z. B. auch viele Copieen nach vortrefflichen Originalen für seine Bäder arbeiten. Bei den Nachgrabungen, die man unter



Papst Paul III. nach dem J. 1540 in den Caracallischen Bädern anstellte, fand man von den vielen schönen Statuen, welche einst (darunter auch aus Griechenland herübergebrachte Kunstwerke) diese Bäder schmückten, die berühmte Flora, die Gruppe des sogen. farnesischen Stiers, den sogen. farnesischen Herkules und den angeblichen Commodus als Gladiator. — Caracalla erbaute auch einen Circus ausserhalb der Stadt. In diesem vor Porta S. Sebastiano noch in guten Resten vorhandnen Circus hat man Caracallische Medaillen gefunden, die den Wettkampfplatz auf ihrem Revers zeigen; auch fand man daselbst die Statuen des Kaisers und seiner Mutter Julia, welche durch den Herzog von Abrantes, portugiesischen Gesandten am Hofe Clemens XI., nach Portugal gekommen sind. Baulich bemerkenswerth sind die Gewölbe dieses Circus wegen der offenbar zum Zwecke der Schallverstärkung eingemauerten, mit der Oeffnung herauswärts gesetzten leeren Thontöpfe, auf und um welche herum kleine Steine und Mörtel mit Mulden geworfen sind. — Von den Büsten Caracalla's, die man in den Ruinen seiner Vergnügungsbauten gefunden, theilen wir die im Museum zu Neapel befindliche mit, nach *Museo Borbonico T. III. tav.* 25, welche einen affectirten Ausdruck von Wuth hat. Vorzügliche Brustbilder sind auch die im Louvre (s. bei Mongez *pl.* 49, 1.), im Capitolinischen und Clementinischen Museum (*Mus. Pio-Clem. VI.* 55.); ausserdem ist die fleissig, aber geistlos gearbeitete Gemme bei Lippert (Daktyl. I. II. 430) wenigstens bemerkenswerth.

Caracci; s. im Art. „Italiänische Kunst."

Caraglio, Giov. Jacopo, ein trefflicher Stecher, Zeichner, Stein- und Medaillenschneider, geb. 1512 zu Verona, gest. um 1570 auf seiner Villa bei Parma, ist einer der besten Schüler des Marcantonio, hat aber den Meister in den schönen Umrissen und in der Festigkeit des Vortrages nicht ganz erreicht. Nach Raffael stach er die grosse Schlacht (auf welchem bedeutenden Blatte er sich *Jacobus Veronensis* nennt), die Verkündung, die heil. Familie (die sogen. *Madame au berceau*), das Pfingstfest (zweifelhaft, ob von Caraglio oder Marcantonio gestochen), die Göttersammlung, Aeneas und Anchises (Gruppe aus dem Incendio del Borgo), Alexander und Roxane; nach Mazzuoli Parmesano das figurenreiche Bild von Petri und Pauli Hinrichtung, Diogenes vor seiner Tonne, die anbetenden Hirten, die Schule des alten Philosophen; nach Tizian die Verkündung und den Peter Aretin; nach Pierin del Vaga 13 und nach Rosso 2 Blätter Liebschaften der Götter; nach letzterem auch zwanzig (von Villamena retouchirte) Blätter, welche die alten Gottheiten nebst Attributen in Nischen darstellen und von Bink copirt worden sind, die Liebschaft des Mars mit der Venus, die Arbeiten des Herkules etc. Auf einigen Blättern hat sich der Veroneser Caraglio als Parmenser bezeichnet, wozu ihn nur sein Landgut im Parmesanischen veranlassen konnte.

Caravaggio, Michelangelo da, dessen eigentlicher Name *Michelangelo Amerighi* ist, wurde 1569 auf dem Schlosse Caravaggio im Mailändischen geboren, demselben Orte, der dem älteren Meister *Polidoro Caldara* das Leben und den Beinamen gegeben hatte. Amerighi arbeitete anfangs bei dem Ritter Cesar d'Arpino zu Rom, sagte sich aber bald von diesem Repräsentanten des Eklekticismus los und trat nun in einseitig naturalistischer Richtung dem idealeren Streben der aufblühenden eklektischen Schule auf das Entschiedenste entgegen. Ihm galt es für das Höchste, die Natur in ihrer Unmittelbarkeit zu erfassen, und oft für das Nächste, seine Modelle von der Strasse zu entlehnen. Dazu fiel sein Künstlerleben in eine Zeit geistiger Kämpfe und ungestümer Leidenschaften, und er war ein ächter Sohn dieser Zeit, indem er seine Eigenheiten nicht blos mit dem Pinsel geltend zu machen, sondern auch stets mit der Klinge in der Hand zu verfechten suchte. So spiegelt sich denn sein leidenschaftlicher Charakter getreulich in seinen Gebilden wieder, denen er durch kräftigste Färbung, durch scharfe grelle Lichter und dunkle Schatten ausserordentliche Wirkung verlieh. Freilich können in Hinsicht des Lichts und Schattens wenige Werke des Caravaggio schön sein, da die meisten der Natur des Lichtes zuwider sind. Der Grund seiner finsteren Schatten liegt in dem Satze, dass entgegengesetzte Dinge nebeneinander scheinbarer werden (*opposita juxta se posita magis elucescunt*), wie es eine weisse Haut durch ein dunkles Kleid wird. Aber nach diesem Satze verfährt die Natur nicht, und so sehen wir den Naturalisten am ärgsten gegen ihr Gesetz verstossen, indem er, ohne die stufenweisen Uebergänge von Licht zu Schatten, von Schatten zu Finsterniss zu beachten, pure Schwarzkünsteleien treibt. Diese und andre Naturwidrigkeiten in Caravaggio's Werken werden öfter durch dessen Geist und Originalität beschönigt. Charakteristisch findet man es für diesen Naturalisten, dass er mit dem Ausdruck der gemeinen Natur eine gewisse Gemessenheit der Bewegungen verband, wodurch er seinen Gebilden ein fast tragisches Pathos verlieh und sie so scheinbar über die Gebilde des Lebens erhob. Amerighi, der eines

Mordes wegen aus Rom hatte flüchten müssen und auf seinen Umherirrungen bis Malta kam, starb in Folge eines Ueberfalls auf dem Wege von Neapel nach Rom im J. 1609. Am Gerechtesten ist über Caravaggio von Ferdinand Hand („Kunst und Alterthum in St. Petersburg" I. 164.) und von Franz Kugler geurtheilt worden. Werke des C. (kirchliche Bilder, Genrestücke und Porträts) finden wir zu Rom (in der vatikan. Sammlung die berühmte Grablegung, in der capitolinischen Kapelle die vier Evangelisten, in der Gallerie Doria-Pamfili Hagar und Ismael, und die Obsthändlerin, in der Gall. Sciarra die Spieler), zu Malta (in der Kirche St. Johann), zu Paris (im *Musée royal* die berühmte Darstellung des Todes der heil. Jungfrau), zu Petersburg (in der Eremitage die wilde, durch schreckhafte Wahrheit ergreifende Composition der Kreuzigung des heil. Petrus), zu Berlin (der meisterhafte Christus am Oelberge), zu Dresden (ein Spielerstück), zu Augsburg (in der kön. Bildergallerie ein heil. Sebastian, welchem eine Frau die Pfeile auszieht, in tiefem Goldton und von gewaltigem Effekt), zu München (die Hirten bei der Krippe und der dornengekrönte Christus), zu Pommersfelden bei Bamberg (in der Schönbornschen Gallerie das schlagend beleuchtete, sehr lebendige Bild eines Hirten mit einem Widder) und zu Karlsruhe (das kolossale Brustbild eines Bauers, mit einer Weinflasche im Arm). Letzteres Werk, Nr. 38 in der Karlsruher Akademie, bietet ein Beispiel furchtbarer Kühnheit in Manipulation des Pinsels; der Bauer in seiner thierischen Freude über den Besitz des Weines ist zwar widerlich aufgefasst, erregt aber doch die Aufmerksamkeit jedes Beschauers; dabei ist der braune Lokalton vollständig am Platze. Nach Amerighi da Caravaggio (man findet ihn auch Merighi und Merigi geschrieben) hat Sydehoef die Grablegung, Volpato die Spieler gestochen. Andre Werke stachen Falk, Soutman und Vosterman.

Caravaggio, Polidoro da, geb. um 1495, hiess eigentlich Pol. Caldara, kam sehr jung nach Rom und that als Maurerbursch Handlangerdienste bei den Freskoarbeiten im Vatikan, wo er täglich die zu bemalenden Flächen mit Mörtel und Kelle vorzubereiten hatte. Da geschah es, dass der junge Maurer auch etwas von dem *anch'io son pittore* in sich verspürte und in Abwesenheit des Malers eine Probe seines naturwüchsigen Talents ablegte. (Vergl. das schöne, diesen Vorfall behandelnde Gedicht Karl Förster's in dessen bei Brockhaus in Leipzig erschienenen gesammelten Gedichten.) In Folge dessen gewann ihn Raffael lieb, der ihn theils selbst anleitete, theils durch Johann von Udine unterrichten liess. Polidoro zeichnete nun fleissig antike Statuen ab und gewann dadurch einen Sinn für Formenreinheit, der ihn bald für Farbenreize kalt machte, so dass er beschloss, nur im Helldunkel zu malen und in der Malerei auf reliefartige Wirkung hinzuarbeiten. In dieser Weise malte er in den vatikanischen Zimmern Friese zu den Gemälden seines Meisters. Ueberhaupt malte er in Rom nur auf der Mauer, theils im Innern, noch mehr aber am Aeussern der Häuser, deren er eine grosse Anzahl in Fresko verzierte, in der Weise nämlich, welche bei den Italienern Sgrafitto heisst und in der Zeichnung durch Kreuzschatten bestand, die mit einem Grabeisen auf einem über einen dunkeln Grund aufgetragenen helleren Uebergusse geschah. Erst als er nach der Eroberung und Plünderung Roms im J. 1527 nach Neapel fliehen musste, legte er sich auf die Oelmalerei. In Neapel ungenügende Beschäftigung findend, ging er nach Messina, wo man seine Talente für die Bauten benutzte. In letzterer Stadt malte er für die Kapuziner eine Kreuztragung und bewies durch die lebhafte Färbung dieses Gemäldes, dass es Wahl, nicht Unvermögen in der Farbenbehandlung war, wenn er sich sonst auf das Camaïeu beschränkte. Die Messiner Fraternità dei Barbieri erhielt von seiner Hand eine schöne Darstellung der das Christkind anbetenden Hirten. Er wollte zurückkehren nach Rom und hatte bereits seine Gelder dazu einkassirt, als sein Diener, von den Goldstücken geblendet, ihn im Jahre 1543 im Bette ermordete. — Polidoro verdiente sich den Namen eines grossen Zeichners, war ein strenger Beobachter des Costüms, war erfinderisch in den Stellungen, gross im Charakterisiren der Köpfe, geschmackvoll im Wurf der Gewänder, edel in seinen Gedanken wie in der Anordnung. Zu bemerken ist seine Vorliebe für die Figuren zweier gefangner Könige, welche auf dem Foro des Trajan gefunden wurden und die er, weil ihm die Marmorarbeit und besonders die hübsch gefalteten Gewänder gefielen, häufig in seinen Werken anbrachte. Indem er hauptsächlich *en camaïeu* malte, lernte er auf dem einfachsten Wege die Zauberkraft des Helldunkels kennen, welches er trotz der grössten Schwierigkeit in seiner monochromatischen Sfäre zu grosser Wirkung brachte. Freilich hat sich von seinen grau in Grau gemalten Compositionen, die er in Gemeinschaft mit Maturino an den Fasaden römischer Paläste ausführte, nur sehr Weniges erhalten, und auch seine Oelgemälde, die er in Neapel und Sicilien lieferte, sind sehr selten. Letztere haben einen schweren braunen Ton und machen fast denselben

Eindruck, wie die Gemälde in einer Farbe, die er zu Rom, um die Wirkung von Sculpturen hervorzubringen, ausschliesslich gearbeitet hatte; dadurch zeigen sie aber, dass der geistreiche Schüler Raffaels, nur im Sgraffitto sich Meister fühlend, die Vortheile der Oelmethode sich gar nicht anzueignen suchte. Ueberdies bemerkt man in seinen Oelbildern (wir erinnern besonders an die im neapolitanischen Museo) eine derb naturalistische Richtung; so haben die meisten Köpfe seiner Gemälde in Oel gewöhnlich etwas Gemeines und Verzerrtes, eine Eigenschaft, die seinen Arbeiten zu Rom durchaus fremd ist. Das Berliner Museum besitzt von ihm die Halbfigur des heil. Lukas (auf Holz gemalt, hoch 1 F. 6 Z., breit 1 F. 10½ Z.), wo aber der Charakter des Apostels würdiger und edler ist und somit eine Ausnahme unter den Köpfen Polidorischer Oelgemälde macht. — Cornelius Cort hat die grosse Composition der „anbetenden Hirten" gestochen; Mantuano den „Marius, der die Soldaten täuscht, welche ihn zu tödten kommen"; Golzius einen Saturn, Neptun, zwei Sibyllen etc.

Carboneaux; s. Carbonneau.

Carbonneau (auch Carboneaux geschrieben), Jean Marie, ein in hohem Alter 1843 verstorbener Erzgiesser zu Paris, von dem die Statuen Louis XIV. auf dem Victorienplatze und zu Montpellier, Heinrichs IV. zu Nérac, Karls XIII. zu Stockholm, die vortreffliche Broncegruppe des mit dem in eine Hydra verwandelten Achelous kämpfenden Herkules (nach Franz Bosio) im Tuileriengarten u. a. m. herrühren. Der Guss der Statue Karls XIII. verschaffte ihm den Wasaorden.

Carceres; s. im Art. Circus.

Carchesium (Karchesion), Name eines antiken Trinkgeschirrs. So heisst nämlich der dem Bacchus eigenthümliche Becher, der theils von ihm selbst gehalten (wie in der ältern Darstellungsweise, wo der Gott bekleidet und bärtig erscheint), theils in bacchischen Thiasen und Symposien auf zahlreichen Denkmalen vorkommt. So bei Millin: *Peint. de Vases gr. I. 9; II. 66.* Tischbein: Vaseng. IV. 36. Millingen: *Peintures de Vases gr. de la coll. d. Coghill.* 6. Ueberall erscheint das Carchesium auf niedrigem Fusse, in der Regel mehr weit als tief, nach der Mitte eingezogen und mit Henkeln, die sich hoch über den Rand erheben und bis zum Boden reichen. Das Carchesium gehört zu den ältesten Becherformen, wie sein Gebrauch im Cultus beweist. Vergl. Panofka: *Recherches sur les véritables noms d. Vas. Gr.* (*pl. IV.* 62. S. 26.)

Cardi, Lodovico; s. Cigoli.

Cardo, latein. Ausdruck für Zapfen. Wie das griechische „Strofinx" bedeutet Cardo eigentlich die Thürangel. Im weiteren Sinne wird mit C. der Mittelpunkt, das Centrum bezeichnet.

Carduccio; s. Carducho.

Carducho, Bartolome und Vincente. Der eigentliche Name dieses unter die Spanier gezählten Malergebrüders ist Carduccio; ihre Heimath war Toscana. Bartolome, der Aeltere (geb. 1560, gest. 1608), ward von Philipp II. nach Spanien berufen und repräsentirte hier die Eigenthümlichkeit der Florentinerschule des Cigoli. Ein Gemälde von Bart. Carducho in der Gall. Esterhazy in Wien: „Maria mit dem Kind und der anbetende St. Franziskus" erinnert in etwas an Dolce's Manier, doch ist es kräftiger. Eine ähnliche Richtung zeigt sein bedeutend jüngerer Bruder Vincente, der durch ihn seine Ausbildung in Spanien erhielt. Dieser war zugleich ein vorzüglicher Bildnissmaler. Mehre Bilder der Art besitzt das Madrider Museum. Zu Vincente's Schülern gehört Felix Castello.

Carew, John E., ein ausgezeichneter englischer Bildhauer unsers Jahrh. Seine Büsten und Statuen ziehen vornehmlich durch die Reinheit des Styls an. Im J. 1834 übernahm er das für die Westminsterhalle bestimmte Denkmal des Schauspielers Kean, den er als Hamlet vorstellte, wie derselbe Yoriks Schädel betrachtet. Etliche von Carew's Bildhauerarbeiten findet man wiedergegeben in den „*Illustrations of moderne sculpture,*" welche vom J. 1834 an zu London publicirt wurden. In der Ausstellung in Westminsterhall 1844 sah man sein Modell eines Falkenjägers. Den Falken auf der Linken, den erbeuteten grossen Weih in der herabhängenden Rechten, sprach sich die Gestalt vollkommen deutlich aus, welche bei sorgfältiger Durchbildung der Formen eine sehr ansprechende Statue werden wird.

Cariani, Giov., ein näherer Nachfolger des Tizian. Die Mehrzahl seiner Bilder sieht man in seiner Vaterstadt Bergamo. Man rühmt den leuchtenden, bei wenigem Licht ausnehmend vorstechenden Ton seiner Gemälde, unter denen die Madonna mit mehren Heiligen in der Servitenkirche das schönste Glanzstück ist. Cariani, auch tüchtiger Porträtist, soll um 1480 geboren und um 1540 gestorben sein.

Caricatura (ital.), s. Karikatur.

Carignano, gutgebaute piemontesische Stadt mit mehren Kirchen, worin sich Gemälde von Mulinari (darunter ein herrliches Abendmahl), von Bernero (Johannes der Täufer) und schöne Fresken von Daniel Crespi befinden.

Carl, Adolf, ein aus Cassel gebürtiger ausgezeichneter Landschafter, der 1845, erst 32 J. alt, zu Rom verstarb. Dieser in der Düsseldorfer Landschafterschule gebildete Künstler zeichnete sich durch Totalauffassung, Grazie in der Form und zarte Harmonie in der Färbung aus und war dadurch ein Liebling des Publikums geworden. Er schuf mit Leichtigkeit und verstand es in hohem Grade, seinen Werken einen reizenden Guss, einen zauberischen Hauch zu verleihen. Vor seiner italienischen Reise ohne Rückkehr malte er eine sehr belobte Landschaft aus dem Innthale und einen bairischen Gebirgssee.

Carli; s. im Art. „Indische Kunst.“

Carloni, Herausgeber der *Bassirilievi Volsci in terracotta dipinti a vari colori trovati nella città di Velletri.*

Carlotto, der italiänisirte Name des Karl Loth.

Carlow, ein mecklenburgischer Ort mit einer alten, im Uebergangsstyle vom Rund- zum Spitzbogen erbauten Kirche.

Carlsruhe; s. unter K.

Carmin; s. unter Cochenille. Ueber blauen Carmin s. den Art. Indigo.

Carnac, bei Quiberon in der Bretagne, weist das umfassendste Denkmal, welches aus dem keltischen Alterthume in Frankreich übrig ist, in seinem berühmten Steinkreise mit den merkwürdigen Steinalleen auf. Man sieht ein weites Feld ganz mit obeliskenartigen Steinpfeilern bedeckt, welche, etwa 4000 an der Zahl, theils von geringerer Grösse sind, theils eine Höhe von etwa 30 Fuss erreichen und zumeist auf ihrem dünnern Ende stehen (wahrscheinlich um den Eindruck des Wunderbaren zu erhöhen, den diese geweihte Stätte erregen sollte). Sie sind auf eigenthümliche Art in breiten Gängen und an der Vorderseite der Anlage in einer Kreisstellung geordnet. Vergl. Cambry's *Monumens Celtiques ou recherches sur la culte des pierres* und des Grafen Caylus *Récueil d'Antiquités etc.* (*T. V.*)

Carnation, derjenige Theil der Malerei, welcher das Fleischkolorit betrifft. Wesentliche Vorbedingung zum kunstgerechten Zeichnen und Malen des Fleisches ist natürlich das Studium des nackten menschlichen Körpers. Die Figuren verlangen von Natur wegen, dass sie möglichst gewandfrei gehalten werden, damit das Fleisch und der natürliche Körperbau gehörig hervortreten; die Schönheit eines Figurenbildes wird auf ein Minimum reducirt, wenn der Maler dem Natürlichen, dem freien Entfalten der edlen Körperformen aus Prüderie ängstlich ausweicht. Von äusserster Wichtigkeit ist die Carnation in mythischen Darstellungen, mögen diese der heidnischen oder der christlichen Sagenwelt angehören; denn hier kann der Maler das Fleisch nach freiestem künstlerischen Ermessen emancipiren, welche Freiheit ihm übrigens auch im höhern und niedern Genre gelegentlich belassen ist. Für den angehenden Künstler muss bemerkt werden, dass er, wie im Allgemeinen, so besonders beim Fleischmalen auf die Wahl der mit einander zu vermischenden Farben bedacht sei, weil nicht jede Farbe, sowohl in malerischer Hinsicht als im chemischen Verhalten, so vortheilhaft als eine andere entspricht, welche nachtheiligere Farben in der Oelmalerei jedoch durch andre Farben ersetzt und vortheilhafter verbunden werden können. In dieser Beziehung sind einige praktische Regeln mitzutheilen. Erstens soll man beim Malen des Fleisches den Lokalton nicht aus Zinnober mischen, sondern aus Ocherarten, z. B. aus der schönen hellen, stark gebrannten *Terra di Siena* mit Weiss, nach Umständen mit Neapelgelb oder mit andern gelben Ocherarten versetzt, oder — statt der Sienererde — aus Neapelroth, licht gebranntem Hellocher etc. Das Fleisch wird auf diese Art angenehmer, milder und haltbarer bleiben, während der Zinnober keine so angenehme Tinte gibt und nicht so beständig bleibt, indem er stets mehr oder minder, je nach der Behandlung oder je nach der Anwendung, auswächst (stärker hervortritt). Zweitens soll die ungebrannte Kasseler Erde, wie in der Oelmalerei überhaupt nicht, so auch namentlich nicht zu Tinten im Fleisch und Schatten und zum Vertiefen andrer Farbentöne untermischt werden, weil die Kasseler Erde andre Farben verdrängend mit der Zeit hervorsticht; man muss sie durch andre Farben ersetzen. Drittens: wenn es sich um feines und jugendliches Fleisch handelt, sind natürlich auch reinere schönere Farben erforderlich. Zum Fleischtone für Kinder und Frauenzimmer eignet sich sehr als Lokalton der rothe, nach Umständen mit Neapelgelb oder lichtem Ocher versetzte Krapplack, sowie auch vom Grunde aus durchsichtige Farben und eine reine Malart zu empfehlen sind. Im Schatten leistet dabei die Ultramarinasche, mit etwas Mumie, rothem Krapplack etc. und Weiss gemischt, sehr gute Dienste. Viertens: es ist namentlich für das Fleisch in malerischer

Hinsicht von grösstem Vortheile, wenn auf einem Gemälde grösserer Art die Farben stark oder pastos aufgetragen werden, wie überhaupt die Malerei auf bedeutender Bildfläche nur durch pastosere Behandlung gehörig hervortritt und eine wirkliche grössere Rundung erhält; denn werden z. B. zwei grosse Gemälde von gleicher Darstellung, das eine mit starken, das andre mit dünn aufgetragnen Farben behandelt, so wird ersteres eine ungleich grössere malerische Wirkung und Rundung zeigen als letzteres, auch wenn das letztere viel ausgeführter und sorgsamer behandelt wäre. Vornehmlich wirkt auf die Rundung einer Malerei, wenn die Conturen sowohl an Fleischpartien als bei den Draperien nicht scharf gelassen werden, sondern in die Umgebung schön verschmolzen und die Reflexe hierbei gehörig angebracht werden.

Carnuntum, alte celtische Stadt an der Donau in Oberungarn beim heutigen Haimburg zwischen Deutsch-Altenburg und Petronell, wo ausgedehnte Trümmer und Grundmauern die alte Anlage erkennen lassen, war in der Römerzeit ein militärisch wichtiger Ort und Mittelpunkt der römischen Unternehmungen, besonders im Markomannenkriege. Hier waren die Winterquartiere der röm. Heere, das Standlager der *Legio XIV. gemina* und die Station der grossen Donauflotte. Von der im 4. Jahrh. durch die Deutschen erlittnen Zerstörung erholte sie sich wieder, doch ward sie im Mittelalter durch die Ungarn wieder zu Grunde gerichtet. In Carnuntum schrieb Kaiser Marc Aurel seine berühmten Selbstgespräche.

Carnus in Pannonien; s. Carnuntum.

Carotto, Gianfrancesco, ein Veroneser Meister, geb. um 1470, gest. 1546, ist in seinen frühern Arbeiten den ältern Malern Verona's, besonders dem Girolamo dai Libri verwandt, und scheint sich später unter dem vorwiegenden Einflusse des Leonardo ausgebildet zu haben. In seinen Werken macht sich zugleich eine Annäherung an den Styl Raffaels bemerklich, die aber keineswegs bei ihm einen Zwiespalt des künstlerischen Bewusstseins erzeugt. Vielmehr erscheint Carotto als ein sehr edler und reiner Meister, der es zwar nicht den Ersten gleichthut, aber auf einer so achtenswerthen Stufe steht, wie etwa Luini und Sodoma. Die Gallerie des Rathspalastes und die Kirchen von Verona zeigen zahlreiche Arbeiten von ihm; vornehmlich sind seine Fresken aus der Geschichte des Tobias und eine Altartafel in der Kapelle *degli Spolverini* zu Sta. Eufemia daselbst aller Auszeichnung werth.

Carpaccio, Vittore, ein namhafter Venezianer, der für den Rivalen der beiden Bellini und des letzten Vivarini gilt. Von ihm sagt Ernst Förster in seinen Briefen über Malerei: „Licht- und Farbeneffekte im Grossen, wie sie bei Volksversammlungen im Freien unter der bunten aus allen Theilen der Welt zusammengeströmten Menge wohl oft das Auge des Künstlers entzückt haben, fasste zuerst Vittore Carpaccio, wenigstens zuerst mit Glück auf.“ Carpaccio's schönstes Bild, dessen sich Förster erinnert, ist der Tod der Maria in Santa Maria in Vado zu Ferrara. Lanzi nennt als berühmtestes Bild dieses Meisters die Reinigung zu St. Giobbe in Venedig. Für eines seiner schönsten Gemälde, das unaussprechlich schön im Ausdruck und wahrhaft himmlisch in den Engelfiguren sein soll, gilt die Krönung der Jungfrau, welche man ebenfalls zu Venedig (in San Giovanni e Paolo) sieht. Zwei Heilige in der Brera zu Mailand gehören zu den Perlen dieser Sammlung. Hochzuschätzen ist er auch in einem Stücke zu Berlin, wo das Museum eine episodenreiche Darstellung des den Stephan und sechs Gefährten zu Diakonen weihenden Petrus aufweist, welche Vorstellung der Venezianer völlig in seine Zeit gerückt hat. Carpaccio bezeichnete seine Werke, deren jüngstes vom J. 1522 datirt, durch *Victoris Charpatii veneti opus.* In besagtem Jahre soll C. in einem Alter von 70 J. gestorben sein. Obwohl seine Darstellungen durchweg genreartig erscheinen, so fehlte ihm doch nicht für kirchliche Bilder die ernste andächtige Stimmung. Um seine Studien des venezianischen Volkslebens mit möglichster Freiheit in religiösen Bildern zeigen zu können, wählte er die Lebensgeschichten von Heiligen, deren Leben willkommene Momente zu lebhafter Volksdarstellung bot. So malte er grössere Bilderreihen aus der Legende der heil. Ursula (jetzt in der Akademie zu Venedig) und aus der Geschichte des heil. Stephan. Der letztre Bildercyklus ist gegenwärtig zerstreut; zu ihm gehörten die beiden Heiligen in der Brera und das Gemälde im Berliner Museum, andre Theile im *Musée royal* zu Paris etc. Die acht Bilder aus dem Leben Ursula's und ihrer Gefährtinnen, für das Sprechzimmer eines Ursulinerinnenklosters gemalt, hat Baratti gestochen. Ausserdem ist einer „Schule des heil. Hieronymus,“ worin er mit Giovan Bellini wetteiferte, Erwähnung zu thun. Zu seinen Schülern gehören Giovan Mansueti und Lazzaro Sebastiani.

Carpentras, südfranzösische Stadt, in der Vaucluse gelegen, war im Mittelalter (namentlich zur Zeit des babylonischen Exils der Päpste) Sitz einer berühmten Schule, wohin auch der junge Petrarka von seinem aus Italien nach Avignon geflüch-

teten Vater gebracht ward. In Carpentras findet man ein Museum mit Antiken, darunter das phönizisch-ägyptische Relief der opfernden Tebba, einer Osirispriesterin, am Merkwürdigsten ist. Ein schöner Aquaeduct von 48 Bogen, Ueberreste eines Triumfbogens und ein schönes Hospital sind die bemerkenswerthesten Zeugen aus der römisch-gallischen und mittelalterlichen Zeit des Ortes.

Carpentum, Name eines römischen Staatswagens, der nur zwei Räder hatte, wie man auf den zu Ehren der Julia und Agrippina geprägten Münzen sieht. Das Carpentum hatte ein reich geschmücktes Verdeck und war in Rom nur vornehmen Frauen, die bei festlichen Gelegenheiten ihren Schmuck zum Opfer bringen wollten, gesetzlich gestattet, da sonst der Gebrauch von Wagen in der Stadt bis in späte Zeit verboten blieb. Ausnahmsweise wurde dieser Staatswagen auch zur Reise gebraucht.

Carpi, modenesische Stadt und Bischofsitz, mit Palast und Kathedrale. Die Kirche *San Giovanni* besitzt schöne Pfeiler und Säulen in Scagliola-Arbeit von Guido del Conte, die Kirche *San Nicola* Säulen von eben solcher Arbeit, die aus sehr schönem Porfyr zu sein scheinen und von Giov. Gavignani gearbeitet sind. Auch Altäre dieser Art, von Annibal Griffoni, sind hier vorhanden.

Carpi, Girolamo da; s. Girolamo Grassi.

Carpi, Ugo da, ein italienischer Holzschneider, der in den ersten Decennien des 16. Jahrh. blühte. Ugo, aus der Schule Raffaels hervorgegangen, war ein trefflicher Zeichner, der, weil ihm das Malen nicht gelang, seine ganze Kraft dem Formschnitte zuwandte. Er übte diejenige Gattung des Holzschnittes, welche sich zweier oder mehrer Platten zum Uebereinanderdrucken bedient und *en clairobscur* oder *camaïeu* (grau in Grau) genannt wird. Von seinen die Malerwerke auf das Lebendigste wiedergebenden, auf graues und gelbes Papier gedruckten Helldunkelschnitten nennen wir den Diogenes nach Parmesano (mit 4 Platten gedruckt), den Tod des Ananias, die Kreuzabnahme, David und Goliath und den ausgezeichnet mit drei Platten ausgeführten Kindermord nach Raffael, die trefflich gezeichnete und geschnittene Geburt Mariens und die ebenfalls sehr schöne Darstellung im Tempel nach Giulio Romano, Raffael und seine Geliebte nach Raffael selbst (dreiplattig gedruckt), die Allegorie der Aernte nach Romano (sehr gut in Reliefgeschmack), die von Herkules aus dem Tempel der Musen vertriebene Invidia (äusserst schön nach Bald. Peruzzi) u. a. m. Leider sind die wenigsten Blätter von ihm mit seinem Namen bezeichnet.

Carpio, ein griechischer Architekt, der mit Ictinus eine Schrift über das Parthenon schrieb, die uns leider nicht erhalten ist.

Carpophorus; s. unter Coronati.

Carpus, ein alter Steinschneider, dessen Namen verschiedene antike Steine tragen. S. Bracci I. S. 250; Ed. Gerhard: Archemoros und die Hesperiden S. 76.

Carracci; s. im Art. „Italiänische Kunst."

Carrara, an der Lavenza, unweit vom mittelländischen Meere gelegen, früher Hauptort des carraresischen Fürstenthums, jetzt modenesische Provinzialstadt, ist von einem Marmorgebirg eingeschlossen, dessen ausgezeichnetes Gestein, schon den Römern als Marmor von Luna bekannt, einen durch die ganze Welt verbreiteten Ruf hat. Der Wohlstand des eben so marmorreichen als in Marmor fleissigen Carrara's, der jetzt täglich im Wachsen begriffen ist, gründet sich zwar zunächst auf die in ihrer Art einzige artistische Betriebsamkeit seiner Bewohner, entspringt aber nun bedeutend mehr aus dem Handel mit den reichen Ausbeuten seiner Marmorberge. In unserer Friedenszeit hat sich den Industrie- und Naturproducten der Stadt und ihrer Umgegend ein so weiter Markt eröffnet, dass derselbe von einem Weltmarkte wenig verschieden ist. Von den Bewohnern Carrara's — nicht ganz 7000 — sind gegen 4000 des verschiedensten Alters mit Marmorarbeiten beschäftigt. Ueber 400 Brüche, unter welchen sich die der Grafen Masoni und del Medico durch Feinheit des Gesteines auszeichnen, liefern das Material. Etwa vierzig von dem schnellfliessenden Carrione getriebene Sägemühlen bereiten den Marmor zur Verarbeitung zu, und nicht weniger Glättmaschinen geben den Kunstwerken die letzte äusserliche Vollendung. Von rohen Blöcken werden an manchen Tagen hundert zur Verschickung — grösstentheils nach England und Amerika — auf die Spiaggia ans nahe Meer geschafft. Der Palm solcher Massen feinsten Gesteins ist zu Zeiten mit einem Louisd'or bezahlt worden. Doch erhebt die modenesische Regierung bei den Eigenthümern exportirten Marmors für jeden Palm — weniger als 1 Fuss rheinl. — einen Zoll von fünf und in grössern Quantitäten von zehn Soldi. In den zahllosen Arbeiten der Carraresen, welche in den Ateliers zum Verkauf ausgestellt sind, ist eine ausserordentliche Technik, die traditionell scheint, ebenso sehr zu bewundern als in den meisten eine geniale Erfindung vermisst wird. Doch gehören in letzterer Beziehung die Werke von Men-

ghi und Rocchi zu den rühmlichsten Ausnahmen. Von dem im Fache der architektonischen Sculptur ausgezeichneten Artisten Menghi sind die zwei herrlichen Marmorfontänen, mit welchen jetzt der Garten von Sanssouci bei Potsdam geschmückt wird. Meisterwerke gleichen Grades sind die zwei von Rocchi gearbeiteten Kolossalgruppen, wovon die eine ein Denk- und Ehrenmal ist, das die Maremmenanwohner dem regierenden Grossherzoge von Toscana in ihrer Mitte errichten, die andre aber den verst. König Victor Emanuel von Sardinien mit Nebenwerken vorstellt und den Hafenplatz zu Genua schmücken soll. — Carrara hat eine besondre Bildhauer-Akademie, welche, hochbegünstigt durch den im Ueberfluss zur Hand liegenden schönsten Marmor, die technisch bewährteste Schule der Art ist; aus ihr stammt z. B. der später in Thorwaldsens Studien ausgebildete Luigi Bienaimé. Unter den Gebäuden der Stadt ist die schöne Kirche der Madonna delle Grazie bemerkenswerth, in welcher natürlich der kostbare carrarische Marmor als überreich hier von der Natur gespendetes Lokalprodukt nicht gespart ist.

Carruca, eine Art römischer Wagen, die zur Klasse der *Redae* gehörte. Mit vier Rädern versehen zählte die C. zu den schwerern Reisewagen, ward aber trotzdem mit verschwenderischer Pracht verziert. Wie man überhaupt die Wagen mit bronzenen und silbernen Platten belegte, die durch kunstreiche Cälaturen noch höheren Werth erhielten, so wird auch von einer „goldenen Carruca" (s. Martial III. 72.) berichtet, welche mit dem Preise eines Landgutes bezahlt wurde. Vergl. W. A. Becker's Gallus Th. I. S. 223.

Carstens, Asmus Jacob, geb. 1754 im Dorfe St. Gürgen bei Schleswig, kam in Folge widerstrebender Umstände erst in seinem 22. Jahre dazu, sich der Kunst, der er sich schon als Kind zuneigte, ausschliesslich zu widmen. Bei der grossen Selbständigkeit seines Geistes und bei der ausserordentlichen Lebendigkeit seiner Fantasie war es natürlich, dass er auf der Kopenhagener Akademie gegen die trockene Lehrmethode, nach welcher die Schüler durch das langweiligste Copiren, durch Modell- und Antikenzeichnen, zur Kunst gelangen sollten, die entschiedenste Abneigung fasste. Statt durch mühsames Nachbilden in den Besitz der Formen zu kommen, genügte es ihm, dieselben durch aufmerksames Betrachten sich einzuprägen. Ausser Bildnissen (deren Aehnlichkeit er glücklich zu treffen wusste, die er jedoch nur seines Lebensunterhalts wegen malte), ausser zwei in seine früheste Jugend fallenden Gemäldekopieen und einigen wenigen Modellzeichnungen, die ihm auf der Kopenhagener Akademie abgenöthigt wurden, hat Carstens nie etwas copirt. Die Gypsabgüsse nach Antiken, die er auf der Akademie vorfand, gaben die erste Anregung zu seiner Begeistrung für die klassische Kunst; täglich stundenlang diese Werke betrachtend, prägte er sich ihre Formen so völlig ein, dass er sie nachher aus dem Kopfe zu zeichnen und von allen Seiten wiederzugeben vermochte. Für seine in der Gypsklasse gezeigten Fortschritte wollte ihm der Akademiedirektor Abildgaard die silberne Medaille ertheilen, aber stolz wies er diese zurück, da der bevorzugte Verwandte eines Lehrers die goldne empfangen hatte. Im Missbehagen Kopenhagen verlassend suchte nun Carstens sein Glück in der Fremde auf. In Zürich fand er durch Salomon Gessner Unterstützung und Empfehlung, zeichnete auch für Lavater etliche Porträts. Ganz Deutschland durchziehend kam er nach Lübeck, wo er durch Porträtmalen zu verdienen hoffte, nachdem er überhaupt die traurige Erfahrung gemacht, dass das Publikum, ohne Sinn für höhere Malerei, aus bekanntem egoistischen Grunde nur die Porträtpinselei liebte. Hier, wo er fünf Jahre blieb, setzte er zwar seine Uebungen im Historischen eifrigst fort, eine Menge Compositionen zeichnend und Skizzen zur Farbenausführung entwerfend, aber es fehlte ihm an den fördernden Hilfsmitteln, an der Nahrung für seinen Kunstsinn und an aller äusseren Aufmunterung. Die Bekanntschaft des Dichters Christian Adolf Overbeck (Vaters des grossen Historienmalers in Rom) verschaffte ihm endlich einen Gönner, der ihm die Mittel darbot, um nach Berlin zu gelangen. Hier ging es ihm, da er sich vorgenommen keine Porträts zu malen, anfangs sehr traurig; in seiner Noth musste er um armseligen Lohn für Buchhändler zeichnen. Inzwischen entwarf er eine grossartige Composition von fast zweihundert Figuren, in welcher er den „Sturz der Engel" darstellte. Seine Hoffnung, durch diese auf die Kunstausstellung gegebene Zeichnung eine Professur an der Berliner Akademie zu erlangen, erfüllte sich, und als er bald darauf von dem Kunst und Künstler liebenden Minister Heynitz mit der Ausmalung eines Saales beauftragt ward, ergab sich auch die Gelegenheit, dass dieser Minister von Carstens heissestem Wunsche, in Rom seine Studien fortzusetzen und zu vollenden, nähere Kunde erhielt. Dem Könige vorgestellt, erhielt er das mündliche Versprechen einer Unterstützung zur Reise nach Rom, und so trat er denn diese im Sommer des J. 1792 in einem Alter von bereits 38 Jahren an. Aber schon im J. 1794 ging seine Pension,

450 Thaler pro Jahr, zu Ende, und zerfallen mit den Curatoren der Berliner Akademie musste er auf fernere Unterstützung aus Preussen verzichten. Noch wenig bekannt in Rom, dabei heimgesucht von der Noth, sah er sich zu einer Kunstausstellung eigener Werke veranlasst, die er, nachdem er auf ganz ungewöhnliche Weise das römische Publikum durch eine öffentliche Anzeige dazu eingeladen, im April 1795 eröffnete. Das Urtheil der römischen Kunstverständigen über die in so origineller Ausstellung vorgelegten Compositionen, Farbenskizzen und plastischen Versuche fiel sehr günstig für Carstens aus, zog ihm aber auch die Missgunst vieler ebenfalls Künstler zu sein glaubenden Maler zu, unter welchen leider die meisten damals in Rom arbeitenden Deutschen das gegnerische Hauptchor bildeten. Carstens hatte durch reines Anschauen die Werke Raffaels und Michelangelo's studirt und erschien in seinen Compositionen wie ein wunderbarer Nachkömmling jener Künstlergrössen. Man sah die naturwüchsigen Productionen eines durch keine Schule beirrten und grade durch seine Selbständigkeit bei edelster Geschmacksrichtung hochbedeutsamen Künstlergeistes, dem nicht die Fehlerfreiheit im Einzelnen, welche auf Akademieen für das Non plus ultra von Kunst gehalten ward, sondern der Geist und Sinn in der ganzen Auffassung der Gegenstände, das Schöpferische einer denkenden und dichtenden Zeichnung für das Höchste galt. Dass es einem solchen Genius nicht um Vermeidung von Detailfehlern, nicht um modell- und gliedermannsgerechte Ausführung der Einzelheiten zu thun war, konnten freilich die Künstler damaliger Zeit nicht begreifen, welche durch jahrelanges Copiren zur höchsten Errungenschaft gekommen zu sein und mit der gewonnenen Form grade das ihnen Fehlende, den Geist geschenkt bekommen zu haben meinten. So war es kein Wunder, dass grade die Künstlerwelt seine Arbeiten nur scheel ansah; ja Missgunst und Neid waren geschäftig, seinem Streben in Rom für eine würdige Kunstrichtung auf das Bitterste entgegenzutreten. Er konnte seines Lebens nicht mehr froh werden und starb in Folge namenloser Entsagung, Entbehrung und unausgesetzten Grames an der Schwindsucht im J. 1798. Man begrub ihn, den Protestanten, auf dem Friedhofe an der Pyramide des Cestius, wo sein deutscher Freund und nachheriger Biograph Karl Ludwig Fernow ihm das Lebewohl in das Jenseit nachrief. — Trotz der kurzen Dauer seiner Wirksamkeit in Rom und trotz der heftigsten Gegnerschaft, die er erfuhr, hat sich Carstens als ein Kunstgenius von der nachhaltigsten Bedeutung und wohlthätigsten Fortwirkung auf die nachfolgende Künstlerwelt erwiesen; welche als deutsch-römische Schule die Ehre und der Stolz unsers Vaterlands ist. Namentlich waren es zunächst die Würtemberger Eberhard Wächter und Gottlieb Schick und der Tyroler Joseph Koch, welche auf dem von ihm angebahnten Wege, unsre Kunst wieder zu selbständiger Eigenthümlichkeit, zu dem Ernst und der Würde höherer poetischer Anschauung und Auffassung und durchgeistigter Darstellung zu erheben, mit entschiedenstem Erfolge weiterschritten. Aber nicht nur auf diese seine in unserer neuern Kunstgeschichte so bedeutsamen, vom *vulgus profanum* natürlich unbeachteten nächsten Nachfolger hat C. auf das Glücklichste eingewirkt, sondern es zeigt sich die entschiedenste Nachwirkung seiner Principien selbst in unserm jetzigen grössten Meister der Compositionszeichnung, dessen Namen Peter Cornelius wir nur zu nennen brauchen, um zugleich an den reichsten fort und fort wirkenden Segen der von Carstens eröffneten kernhaften, frischkräftigen poetischen Geist aussprechenden Richtung zu erinnern. Von höchster Bedeutung ist der Carstensche Einfluss auch auf Thorwaldsen's Kunst gewesen, und es verdient ganz vornehmlich hervorgehoben zu werden, dass Asmus Carstens, der sich auch in der Plastik versucht hatte, durch seine geistreichen Blätter aus der griechischen Mythe und Geschichte die Ideenkreise gleichsam vorzeichnete, in denen Thorwaldsen sich mit Ruhm bewegen sollte. Der junge 1796 in Rom anlangende Däne, den die Bedenklichkeiten des greisen und grilligen Archäologen Zoëga, an den er empfohlen war, schrecklich entmuthigt hatten, schloss sich mit Begeistrung an den leider schon in Schwindsucht dahinsterbenden Carstens an, der ihm mit zitternder Hand noch als Anspielung auf den kunsträuberischen Bonaparte, welcher eben die klassischsten Schätze aus Rom nach Paris entführen liess, den röm. Proconsul Verres zeichnete, wie dieser das Dianenbild aus dem Tempel von Segesta entführt. Durch seine Zeichnungen regte Carstens den dänischen Genius unmittelbar zum Schaffen an; aber auch seine gesunden sehr selbständigen Ansichten rücksichtlich der Antike machten auf denselben den bleibendsten Eindruck. Erwähnenswerth ist hier, dass Carstens der Erste war, der die Rossebändiger auf dem Quirinal, deren Winckelmann kaum mit einer Zeile gedenkt, über die gefeiertsten Antiken in Rom setzte; ein Urtheil, in welches der junge Thorwaldsen auf das Freudigste einstimmte. — Was uns von Carstens Hand hinterlassen ist, besteht hauptsächlich in Aquarellen und Handzeichnungen. Indem er in fortwährendem

Kampf mit dem Schicksal blieb, war ihm die technische Durchbildung, die er zur Ausübung der Malerei im Grossen bedurfte, unmöglich geworden. Er begann spät sich noch in Oel zu versuchen, aber diese Werke konnten eben nur wie Versuche ausfallen. Aeusserst angemessen wäre ihm, dem plastisch zeichnenden Maler, wohl das leichter erlernbare Fresko gewesen, aber es fehlte ihm damals jede Gelegenheit in Rom, die sich ihm zu solcher Uebung und für seine durch die Antike bestimmte Sinnesrichtung, bei welcher er Biblisches und Christliches gänzlich beiseitliess, in Palästen und Villen ergeben hätte. Der scheinbare „Mangel an Farbensinn,“ den man ihm vorwarf, erklärt sich leicht als mit der Mangelhaftigkeit seiner Ausbildung in der Malertechnik zusammenhängend. — So sehr Carstens Verdienste in neuester Zeit von Künstlern und Kunstfreunden anerkannt worden sind, so wenig leider ist er im grössern Publikum bekannt, weil eben seine Werke grösstentheils in Zeichnungen und Wassermalereien bestehn, die nicht in grossen öffentlichen Gallerieen aufgestellt sind. Viele derselben befinden sich im Privatbesitz, einige der besten in England, mehre derselben im Thorwaldsenschen Museum zu Kopenhagen und in der Akademie zu Berlin; die grösste Anzahl aber trifft man in der grossherzoglichen Kunstsammlung zu Weimar, wohin sie durch Fernow, den Freund und Erben Carstens, der hier als Bibliothekar angestellt worden war, gekommen sind. Ein Verzeichniss der hauptsächlichsten dieser Zeichnungen hat Fernow in seiner bei Hartknoch zu Leipzig 1806 erschienenen Schrift über das Leben Carstens mitgetheilt. Ausser den daselbst angeführten besitzt die Weimarsche Sammlung noch eine grosse Anzahl anderer Zeichnungen von Carstens Hand, meist einzelne Figuren und Studien, wovon ein Theil erst vor wenigen Jahren aus dem Nachlasse der bekannten Schriftstellerin Johanna Schopenhauer durch die regierende Grossherzogin für die Sammlung erworben worden ist. Zu diesen Originalzeichnungen sind durch die Bemühungen des verst. Directors der grossherzogl. Kunstanstalten, Hofraths Ludwig von Schorn, eine Anzahl Durchzeichnungen und Copieen von anderwärts befindlichen Originalen gekommen. Nimmt man dazu noch diejenigen Originalzeichnungen von Carstens, die sich in der Goethe'schen Sammlung befinden, so lässt sich in Weimar die deutlichste Uebersicht von den Leistungen dieses originalen Künstlers gewinnen. In diesen, der Dimension nach freilich nur kleinen Werken spricht sich edle klassische Einfalt, hohe Seelenruhe, ernster Sinn für die Schönheit menschlicher Formen, sowie ein reges individuelles Leben aus; sie sind frei von allem Haschen nach Effekt, von aller theatralischen Manier und aller Prätension des Vortrags; durchweg ist in ihnen ein reines gemässigtes männliches Gefühl, eine vollkommene Unbefangenheit der Existenz in ihnen ausgesprochen, wenn sie auch der Ausführung nach mehr oder minder etwas Skizzenhaftes haben. Berühmt ist die durch den Stich seines Freundes und Schülers Joseph Koch bekannt gewordene Reihe trefflicher Zeichnungen zur Geschichte der Argonauten, welche, da das Koch'sche Stichwerk (*les Argonautes selon Pindare, Orphée et Apollonius de Rhodes, en 24 planches, inv. et dess. par A. J. Carstens et gravées par J. Koch. Rome* 1799.) sich selten macht, von Neuem gestochen werden sollten. Ruscheweyh hat nach C. den Perseus und die Andromeda sowie den Gigantenkampf radirt. Neuerdings ist von Julius Thäter das schöne Projekt aufgenommen worden, die im grossherzogl. Museum zu Weimar bewahrten Carstenschen Zeichnungen durch den Stich bekannt zu machen; auch ist bereits ein Probeblatt dieses von allen Freunden ächter Kunst Unterstützung verdienenden Unternehmens erschienen. Dieses erste Blatt gibt eine der figurenreichen Compositionen wieder, die C. behandelt hat, nämlich die Zurückbringung des entflohenen Megapenthes (nach Lucians Erzählung in dem Todtengespräche: „Die Ueberfahrt oder der Tyrann“). „Der reiche Wollüstling Megapenthes,“ erzählt Lucian, „musste wider Willen dem Todtenführer Hermes mit andern Sterblichen folgen. Als dieser beim Aeakus ankam und seine Todtenliste übergab, fehlte Megapenthes, der nach der Oberwelt entflohen war. Hermes Psychopompos, der Cyniker Cyniskus und der Schuster Micyll eilten ihm nach und holten ihn ein, als er eben das Licht der Oberwelt erreicht hatte; sie banden ihn und brachten ihn zu Charons Barke zurück. Vergebens versprach er der Parze Hekatomben zu opfern, wenn sie ihm vergönnte, nur auf kurze Zeit auf die Oberwelt zurückzukehren. Diese befahl ihm einzusteigen und Purpurmantel und Diadem am Ufer zurückzulassen.“ Der Moment der Carstenschen Darstellung ist, wie der Schuster Micyll und der Cyniker Cyniskus den sich sträubenden Megapenthes nach der schon übervollen Barke drängen. Die Parze mit der Todtenliste und Hermes Psychopompos stehen neben einander auf dem Vordertheil des Schiffs und sehen der Vollziehung ihrer Weisung zu. Während der Zeit reichen Einige hilfreiche Hand zur Beschleunigung der Abfahrt, indem sie die Segel aufzuziehen im Begriff sind. An

der Seite klettert ein Mann ins Schiff, ein anderer Alter wird von einem Jüngern huckepack durch das seichte Wasser bis ans Schiff getragen. Charon, mit dem breiten Ruder in der Hand auf dem Hintertheile des Schiffes stehend, harrt des Augenblickes der Abfahrt. Am Ufer, im Vorgrunde, sitzen noch einige Männer und Frauen mit dem verschiedensten Ausdruck, die entweder nicht an das Einsteigen denken oder bei der nächsten Fahrt erst übergesetzt werden sollen. Während dies Alles um das Schiff vorgeht, überlassen sich Diejenigen, welche sich schon in demselben befinden, ihren gewohnten Neigungen. Jünglinge und Mädchen hängen ihrem Schmerze über das Scheiden von dem Geliebten nach; zwei bejahrtere Männer spielen mit Leidenschaft das in Italien beliebte Mora, umdrängt von Zuschauern, die ihre Theilnahme, ihrem Temperament und Alter gemäss, auf die mannichfaltigste Weise ausdrücken. Es lässt sich nicht denken, wie der Gegenstand überhaupt und besonders hinsichtlich des Reichthums der verschiedensten Motive erschöpfender und dabei zugleich einfacher behandelt werden könnte. Hier, wie bei den andern Compositionen von Carstens, entwickelt sich Alles, einer gesunden Natur gemäss, aus dem Innern; die klarsten Gedanken, die feinsten Motive sind durch die einfachste entsprechendste Handlung und Form dargestellt; jede Figur ist, bei allem Streben nach schöner Form, eine vollkommene Individualität; keine derselben ist müssig oder für die Darstellung der Handlung entbehrlich. Und hierin besteht ein Hauptverdienst unsers Künstlers, das die grösste Beachtung und Nacheiferung verdient. Julius Thäter hat das Blatt ähnlich seinem berühmten Stiche der Hunnenschlacht von Kaulbach, den er für des Grafen Raczinsky „Geschichte der neuern Kunst" ausführte, behandelt; es ist bei der grössten Gewissenhaftigkeit mit der grössten Sicherheit und Freiheit in der Zeichnung gestochen, so dass es das Charakteristische des Originales getreu wiedergibt. Auch auf Druck und Wahl des Papiers ist die grösste Sorgfalt verwendet, wodurch die Anstalt von Schulgen-Bettendorf zu Düsseldorf ihrem Rufe durchaus entsprochen hat. Abdrücke dieses Blattes (von 17½ Zoll Breite und 11¾ Zoll Höhe) bezieht man vom Kupferstecher selbst, in Dresden oder Weimar. (Ein Abdruck vor aller Schrift, auf chines. Papier, kostet 9 Thlr.; ein Abdruck vor der Unterschrift, mit dem blossen Künstlernamen, auf chines. Papier 6 Thlr.; auf schön weissem Papier mit der Unterschrift 3 Thlr.) Thäter lässt als zweites Blatt folgen: die Geburt des Lichtes, eine der schönsten und vollendetsten Zeichnungen Carstens', die derselbe nach einer Stelle aus den Fragmenten des phönizischen Schriftstellers Sanchuniathon entworfen hat.

Cartagena, eine der Hauptfestungen Spaniens, die sich vielleicht mit der Mainzer oder Coblenzer auf gleiche Linie stellen lässt und aus fünf oder sechs Citadellen besteht, welche den Zugang zu der Stadt von der Seeseite her ganz unmöglich machen. Während die Festungswerke noch immer in ziemlich gutem Zustande sind, befindet sich dagegen das weiland so unermesslich reiche Arsenal dieser Stadt in einem kaum beschreiblichen Zustande des Verfalls. Das Arsenal von Cartagena erscheint jetzt wie die Schädelstätte der spanischen Seemacht; unabsehbare Gebäude, in denen das Schweigen des Todes herrscht, Wasserbecken voll Schlamm und Schutt, Zimmerplätze, auf denen man Kühe weiden könnte. Statt der 4000 Arbeiter, die ausser einer gleichen Anzahl Kettengefangener vor vierzig Jahren noch im Arsenal beschäftigt waren, sind in den ungeheuren Räumen desselben jetzt kaum funfzig Werkleute zerstreut, und die unermesslichen Magazine sind völlig entleert.

Cartellier, Pierre, geb. zu Paris 1757, gest. daselbst 1831, erlernte die Bildhauerei bei Charles Bridan und that sich schon früh durch Arbeiten hervor, welche einen vorzüglichen Meister hoffen liessen. In seinen zahlreichen Werken findet man Eleganz der Formen, Charakter und Ausdruck, guten Gewandstyl und sorgsame Ausführung. Sein schönstes Erzeugniss ist wohl die Marmorstatue der den Oelbaum schaffenden Pallas Athena in der Versailler Gallerie, in welchem Werke sich ein wahrhaft antiker Geist ausspricht. Ausgezeichnet sind auch die Statuen des Louis Napoleon im Kostüm des Grossconnetable, des Generals Valhubert, des Aristides (1804) im Sitzungssale der Pairskammer, des Vergniaud im Luxemburger Palast, der Schamhaftigkeit (Marmorfigur vom J. 1808 für das Schloss Malmaison), des Generals Pichegru, der Kaiserin Josephine (in der Kirche zu Ruel bei Paris), des Kaisers und — Louis XV.; ferner die Basreliefs: „die Töchter Sparta's um das Dianenbild tanzend" (am Plafond des Dianensaales im *Musée royal*), „die kronenaustheilende Gloire" (an der Louvrecolonnade), „die Uebergabe von Ulm" (am Triumfbogen des Carrousselplatzes) und Louis XIV. zu Pferde (an der Fasade des Invalidenhotels). In Filhol's bekanntem Kupferwerke findet man Cartelliers Standbilder des Aristides, des Vergniaud und der Pudicitia sowie das Relief der Gloire wiedergegeben.

Carthäa, einst eine Hafenstadt auf der Südseite der Insel Keos. Von ihr sind noch

bedeutende Trümmer übrig; ihre Stelle bezeichnet der heutige Ort Poles. Dr. P. O. Brönstedt gibt im 1. Buche seiner „Reisen und Untersuchungen in Griechenland," welches von der Insel Keos (jetzt Zea) handelt, eine von Kupfern begleitete Darstellung der in den Ruinen Carthäa's ausgegrabenen Denkmale.

Carthago; s. Karthago.

Cartons heissen in der Malersprache Umrisse von Figuren oder von Gruppen, die mit der grössten Genauigkeit auf Pappen, deren Grösse und Dicke vom Bedürfniss des Künstlers abhängt, gezeichnet sind. Man gebraucht diese Zeichnungspappen vornehmlich beim Fresko. Um nämlich *al fresco* zu malen, überstreicht man zuerst die zu malende Fläche mit einem aus Kalk und Sand bereiteten Mörtel; ist dann dieser Ueberzug so fest, dass er nicht mehr dem Finger nachgibt, den man zur Prüfung der Festigkeit theils zur Vergewisserung über noch vorhandene Feuchtigkeit an den Bewurf drückt, so legt man die nach den äussern Linien der zu malenden Figur ausgeschnittene Pappe auf. Man zieht nun mit einem Spitzholze oder Elfenbeinstifte den Umriss der Figur, indem man den Stift genau am Rande der ausgeschnittenen Pappe hinführt. So erhält der Künstler durch leichte Furchen im Mörtel, der ebendarum noch etwas feucht sein muss, den Figurenumriss, den er hier natürlich nicht wie auf der Leinwand mit Kreide entwerfen könnte. Eine solche ausgeschnittene Pappe ist nur für eine einzige Figur anwendbar. Hat nun der Künstler eine Gruppe oder überhaupt mehre Gegenstände al fresco zu malen, so durchlöchert er die Umrisse, die auf der Pappe gezeichnet sind, und bestäubt dieselbe, nachdem er sie befestigt hat, mit Kohlenstaube, damit dieser durch die kleinen Nadellöcher hindurchgehe und ihm auf dem frischen Mörtel die äussern Züge zur weitern Bearbeitung hinreichend sichtbar angebe. Diese Art zu entwerfen wird aus doppeltem Grunde befolgt. Erstlich ist die Zeichnung auf einem frischen und feuchten Mörtel unmöglich; zweitens ist es eine unumgängliche Nothwendigkeit, dass auf dem Mörtel noch vor seinem völligen Eintrocknen die Farbe aufgetragen werde, weil sie sonst nicht in ihn eindringen und mit ihm sich vermischen könnte. Aus diesem Grunde ist es auch erforderlich, die Figurenumrisse immer auf dem Mörtel so anzugeben, dass sie sich erhalten, denn die kurze Zeit, in welcher das Ganze vollendet sein muss, erlaubt nicht in den Zügen des Entwurfs lange nachzuhelfen. Daher wendet man eben beim Fresko nur immer die erstere Art der Cartons an, indem die Züge des Holz- oder Elfenbeinstiftes, der am Rande der ausgeschnittnen Pappe hingeführt wird, weniger der Verwischung ausgesetzt sind, und ob sie gleich nur sehr leicht angegeben werden, doch unverändert und dem Künstlerauge bemerkbar bleiben.

Carucci, Jacopo; s. Pontormo.

Carus, Dr. Carl Gustav, geb. 1789 zu Leipzig, Hof- und Medicinalrath zu Dresden, wird nicht nur unter den Aerzten und Naturforschern, sondern auch unter den Künstlern mit Auszeichnung genannt. Von tief romantischem Gemüth, hat er mit Vorliebe die allegorische Landschaft ausgebildet. In allen seinen den Stempel künstlerischer Vollendung und genialer Künstlerschaft tragenden Darstellungen spricht sich jene wundervolle Poesie aus, in welcher man die tiefinnerliche Anschauungsweise eines dem grossen Dichtergenius Ludwig Tieck verwandten Geistes erkennt. Die Ausführung seiner Bilder von so geistreicher Schönheit zeugt zugleich von der ungemeinen Leichtigkeit, womit er zu schaffen vermag. Mehre seiner Landschaftsgemälde sind bei Mitgliedern der Regentenhäuser Sachsens und Baierns, Preussens und Russlands zu finden. Zum Beginn des J. 1831 erschienen seine berühmten „neuen Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815—1824" mit einem einleitenden Briefe Goethe's; die zweite 1835 zu Leipzig erschienene vermehrte Auflage trägt den Titel: „Briefe über L.-M., geschrieben in den J. 1815 bis 1835." Hinsichtlich der Kunstbemerkungen erwähnenswerth ist auch seine „Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz, im J. 1828" (2 Th. Leipzig 1835) und sein „Paris und die Rheingegenden" betreffendes Tagebuch einer Reise im J. 1835, welches in 2 Theilen mit Cuviers Porträt 1836 zu Leipzig erschien.

Casale am Po, im Fürstenthum Piemont, besitzt eine Kathedrale mit schönem Marmorschmuck und einer von Ponchelli ausgemalten Kuppel, eine Franciskanerkirche mit Gemälden von Raviglione und Fresken von Niccolo Mussi (letztere in einer Kapelle) und der Hochzeit zu Cana von Demselben, ein Schloss mit von Mussi und Alberini ausgemalter Kapelle, einige Paläste und ein Dominikanerkloster mit Gemälden von den Cremonesern Pietro Frassi und Giuseppe Bottani, von Pietro Gualla (Guaila) und Giorgio Soleri. Werk des Letztern ist der heil. Laurentius zu Mariens Füssen; drei Engel sind im Begriff den Rost aufzuheben. (Aus dem J. 1573.) Die Klosterkirche der Dominikaner besitzt gute Statuen und Reliefs, ein schönes Mausoleum des Ritters St. Georg von quadratischer Form mit antik scheinenden Basreliefs, wel-

che z. B. den steinwälzenden Sisyphus, Medea im Begriff die Köpfe des vliesshütenden Drachen abzuhauen, u. dergl. vorführen. — Casale ist Geburtsort der Maler Gualla, Mussi, Raviglione etc.

Casanova, Baptist und Franz, Söhne eines Schauspielers und Brüder des bekannten Abenteurers Casanova de Seingalt. Baptist C., geb. zu Venedig im zweiten Jahrzehend des 18. Jahrh., kam jung nach Dresden und bildete sich zum Maler erst unter C. von Sylvester, dann unter Dietrich. 1752 ging er mit Mengs nach Rom, vollendete hier seine Bildung und unterrichtete Angelika Kaufmann. Für Winckelmann zeichnete er alle Platten zu dessen *Monumenti antichi*. Viele andre Zeichnungen seiner Hand finden sich in Deutschland und England zerstreut; in ihnen spricht sich ein von Zartheit des Gefühls weit entfernter Kunstmensch aus. Im J. 1764 ward er leider als Professor und Akademiedirector nach Dresden berufen, in welcher Stellung er von wenig Nutzen und vielem Schaden für dasige Kunstschule gewesen ist. Er starb 1795. — Sein jüngerer Bruder Franz, geb. zu London 1727 oder 1732, gest. 1805, hat sich als Schlachtenmaler bekannt und berüchtigt gemacht. Von Paris, wo er Mitglied der Akademie ward und woraus ihn Diderot mit der Geissel seiner Kritik vertrieb, ging er nach Dresden, wo er Vieles auf Bestellung malte. Später in Wien angesiedelt, erhielt er Aufträge vom russischen Hofe und malte in einem Geschmacke, welcher der grossen aber wenig ästhetischen Katharina gefiel, die Siege der Russen über die Türken. Franz Casanova hatte sich Bourguignon und Wouverman zu Mustern erwählt, jenen für die Kampfdarstellungen, diesen für das Landschaftliche; den Erstern benutzte er freilich, um ganze Gruppen aus ihm zu entlehnen, und was sein Verhältniss zu Letzterm betrifft, so war er zu roh, um von diesem feinen Meister etwas lernen zu können. Was er in seinen Schlachtbildern erstrebte, ist die gemeinste Wirklichkeit; dabei imponirte er seiner Zeit durch sein wildes Feuer und seine massenhaften Licht- und Schatteneffekte. Seine Hauptwerke sind: die Bestürmung von Oczakow, an welcher Adam v. Bartsch 1792 eine geistreiche Aetzung verschwendet hat, und Hannibals Uebergang über die Alpen. — Von den Schülern, die er in Paris gezogen, ist nur Loutherbourg zu nennen, der sich weit über den Lehrer erhoben hat.

Cäsar; siehe Julius Cäsar.

Cäsarea. Von den vielen Städten des Alterthums, die diesen Namen trugen, bieten nur zwei ein kunstgeschichtliches Interesse dar; wir meinen das kappadocische und das palästinische Cäsarea. Jenes hiess erst Mazaca oder Eusebia und lag am Argäus in der Landschaft Cilicien. Hier residirten die Könige von Kappadocien, die hier in der Mitte des Landes Holz und Steine zum Bauen und herrliche Weiden fanden. Als Kaiser Tiberius Kappadocien zur röm. Provinz machte, erhielt Magaca den Namen Cäsarea. Dies bestätigt die auf einigen Münzen vorkommende Aera der Cäsareer. Die Stadt ward eine der Hauptmünzstätten des röm. Reichs in Asien, daher die Menge von Silbermünzen Cäsarea's aus der Kaiserzeit ohne den Namen der Stadt. Justinian befestigte die kappadocische Metropolis durch Aufführung neuer Mauern. Die Ruinen der durch Erdbeben zerstörten Stadt finden sich nahe bei Kaisarieh. (S. die Cotta'sche Zeitschr. „Das Ausland" 1837, Nr. 69. Vergl. den Jahrg. 1836, Nr. 92 ff.) — Das palästinische Cäsarea, früher „Stratonos pyrgos" (Stratons Thurm) genannt, lag am Meere an der Grenze von Galiläa und Samaria. Die Stadt wurde durch König Herodes im J. 13 vor Chr. vergrössert und empfing den Namen C. zu Ehren Augusts. Herodes umgab den Ort mit einer neuen Mauer, verschönerte ihn durch mehre Paläste aus weissem Marmor, erbaute daselbst einen Tempel des Augustus, errichtete Kolossalstatuen des Augustus-Jupiter und der Roma, und legte bei der Stadt einen Hafen an, der kaum seines Gleichen hatte, daher denn auch auf Münzen des Königs Agrippa und des Nero die Stadt *Καισαρία ἡ πρὸς τῷ Σεβαστῷ λιμένι* genannt wird. Cäsarea wurde dadurch eine der grössten Städte Judäa's; sie war auch in der Folge Sitz der römischen Statthalter und Metropolis der Provinz. Vespasian, der hier zum Kaiser ausgerufen worden, erhob sie zu einer römischen Colonie ohne das *jus italicum*. Als solche hiess sie nun *Colonia prima Flavia*. Auf Münzen führt sie mit verschiedenen Abkürzungen den längern Titel: *COLonia PRIMA FLavia AVGusta FELix C CAESARIENSIS METROpolis PRovinciae Syriae PALaestinae*. Jetzt heisst der Ort noch Kaisarieh, liegt aber völlig in Ruinen und wird bald ganz versandet sein.

Cäsariner hiessen eine Art von Minoriten, die längst erloschen sind.

Casel; s. Casula.

Caserta, kön. Lustschloss nahe der Strasse von Capua nach Neapel, 13 Miglien von letzterm, ward unter Karl III. 1752 durch Vanvitelli erbaut, hat 756 F. Länge, 576 F. Breite und 113 F. Höhe. In der Kapelle ein Gemälde von Mengs. Vanvitelli's

Werk ist ferner die einige Miglien entfernte berühmte Wasserleitung nach altrömischer Art. Dieser 26 Miglien lange Aquaduct hat drei Reihen Arkaden übereinander von 60 F. Höhe.

Cäsia, ein römischer Beiname der Minerva, der gleich dem griechischen „Glaukopis" die Blaugeaugte, Blauäugige bedeutet.

Caspar, Jos., ein ausgezeichneter Stecher zu Berlin, der, um die Malerei zu studiren, nach Rom ging, dann aber in Mailand sich unter Longhi und Anderloni auf die Kupferstecherei warf. Sein erstes Blatt war die heil. Katharina nach Raffael, welches Blatt in kl. Fol. den Künstler auch als Zeichner vortheilhaft bekannt machte. Ferner stach C. in neun Bl. die von Wilhelm Wach herrührenden Musen ornamentistischen Styls am Plafond des Berliner Schauspielhauses, Bildhauerwerke von Christian Rauch (darunter das Denkmal der Königin Luise zu Charlottenburg), Rauch's Bildniss, die Marie mit dem Kinde nach dem raffaelischen, aus dem Hause Colonna stammenden Gemälde im Berliner Museum, die Tochter Tizians (ein tizianisches Hauptbild desselben Museums) nach der Zeichnung von Eichens, welches Blatt 12½ Z. hoch, 9½ Z. breit ist, den auf einem Panther ruhenden Bacchanten nach einer Bronzegruppe von Karl Friedrich Müller, und das Bildniss des Prinzen Thomas Savoyen-Carignan, Halbfigur von Anton von Dyck und eins der herrlichsten Gemälde dieses Meisters, das als eine Perle im Berliner Museum glänzt. Caspar hat dieses schöne Porträt in seinem mit besondrer Weichheit behandelten Grabstichelblatt (in gr. Fol.) mit grosser Wahrheit übertragen und darin eine seiner gediegensten Leistungen niedergelegt.

Cassandra; s. unter K.

Cassel, eine kleine nordfranzösische Stadt, die eins der schönsten Panoramen in Europa darbietet, denn man sieht von diesem Punkte aus gegen hundert Dörfer, 32 Städte, das Meer und bei heiterm Wetter sogar Dover.

Cassel (Hessenkassel); siehe „Kassel."

Cassina, Ferdinando, Kupferstecher zu Mailand, gibt seit 1843 die wichtigsten Gebäude Mailands in geometrischen Abbildungen heraus. Dies Werk ist auf 50 Hefte berechnet (das Heft von 5 — 8 Kupfertafeln) und führt den Titel: *Le fabbriche più cospicue di Milano pubblicate per cura dell' incisore Ferd. Cassina.*

Castalischer Drache; s. Python.

Castel d'Asso (oder Castellaccio) bei Viterbo, das alte Axia im tarquinischen Gebiete, weist noch interessante etruskische Grabmonumente auf, nämlich in senkrechte Felswände eingehauene Kammern mit (blosse Thürornamente darstellenden) Façaden über dem mehr versteckt liegenden Eingange. Diese und die Grabkammern von Norchia (dem alten Orchia) sind die einzigen Denkmale, die uns über die besondre Weise der Bildung und Behandlung der Architekturformen bei den Etruskern nähere Belehrung geben. Vergl. *Monumenti inediti dell' instituto di corresp. arch.* (*t.* 60 ff.) und Orioli in den *Annali dell' instituto* (*V. p.* 18 ff.).

Castel Gandolfo, im Kirchenstaate, mit einem von Maderno erbauten Lustschlosse des Papstes und der von Bernini errichteten Kirche *San Tommaso* mit einem Altarblatte Peters von Cortona und der Himmelfahrt Mariens von Carlo Maratti. Bemerkenswerth ist auch die aus den Ueberresten der Villa des Kaisers Domitian entstandene *Villa Barberini.*

Castellaccio; s. Castel d'Asso.

Castellazzo, ein Ort im Mailändischen, besitzt viele Kunstwerke, darunter die antiken Kolossalstatuen des Pompejus und des Kaisers Tiberius, und Basreliefs von der Hand des berühmten *Agostino Busti.*

Castelli, A., ein italienischer Landschafter der Gegenwart, welcher mit grossem Geschick für malerische Auffassung ein tüchtiges Detailstudium verbindet und den Charakter römischer und neapolitanischer Gebirgs- und Waldgegenden mit grosser Treue wiedergibt. Im J. 1843 sah man zu Rom zwei Compositionen von ihm, die den „Proserpinenraub" und „Dante's und Virgil's Zusammentreffen mit den Centauren" (*Inferno, canto XII.*) schilderten und viel Poesie, aber auch viel Gewaltsames enthielten.

Castelli, Bernardo, geb. 1557 zu Genua, war Maler in Oel und al Fresco, dabei ein geschickter, aber manierirter Zeichner, der sich durch seine Fantasie zu grossen Compositionen getrieben fühlte, in denen zwar ein guter Farbenton herrscht, aber wenig Natürliches zu finden ist. Sein Hauptgemälde, im St. Peter zu Rom, stellt den Apostel auf dem Wasser dar. Bemerkenswerth ist das Freundschaftsverhältniss, das zwischen ihm und Torquato Tasso bestand; er lieferte auch Zeichnungen zu dem unsterblichen Epos seines Freundes, welche zum Theil von Agostino Caracci in Kupfer gestochen wurden. Castelli starb 1629. Nach ihm hat Joh. Sadeler einen heil. Franz in Verzückung gestochen.

Castelnuovo, piemontesische Stadt mit breiten Strassen, schönen Häusern und einigen Palästen. In der Kirche San Pietro ein schönes Kunstwerk des hier geborenen Alessandro Berri: das Abendmahl nach Lionardo da Vinci.

Castiglione, Graf Balthasar. Ein berühmtes Porträt dieses geistreichen und liebenswürdigen italiänischen Schriftstellers existirt von der Hand seines Freundes Raffael in der Gallerie des Louvre zu Paris. Ein in den Zügen mit diesem durchaus übereinstimmendes Bild aus Raffaels Schule findet sich zu Berlin im kön. Museum (unter No. 261 A.); es ist auf Leinwand gemalt, 2 F. 2 Z. hoch, 1 F. 10 Z. breit; der trefflich gezeichnete Kopf ist breit und meisterlich *alla prima* gemalt, während die übrigen Theile wenig mehr als angedeutet sind; Auffassung und Farbe erinnern auffallend an die Fresken des Giulio Romano im Saale des Constantin im Vatican und lassen vermuthen, dass dieser Schüler Raffaels (der mit dem Grafen näher befreundet war, so dass er auch nach dessen Tode sein Grabdenkmal in Mantua aufführte) dieses Bild während seiner Beschäftigung mit den Malereien in jenem Saale als Naturstudium gemalt haben mag.

Castle-Howard, Landsitz des Grafen Carlisle in der Grafschaft York, weist eine reiche Gemäldesammlung auf, worin sich die Bilder aus der Gallerie Orleans auszeichnen. Man sieht hier das berühmte Werk von Annibal Caracci, das den Leichnam Christi von den Frauen beweint vorstellt; von Lodovico Caracci die Grablegung; von Bassano das Bildniss seiner Frau; von Bellini die Beschneidung; von Domenichino den Evangelisten Johannes; von Giorgione den Herzog Gaston de Foix; von Tintoretto den Herzog von Ferrara; von Parmeggianino eine heilige Familie; von Velasquez die Findung Mosis. Auch sind zwei Landschaften von Annibal Caracci bemerkenswerth, davon die eine *la chasse au Vol*, die andre „die Schiffer" benannt wird. In Castle-Howard befindet sich ausserdem eine reiche Sammlung antiker Bildwerke und Gemmen, darunter der vertieft geschnittene Karneol von Dioskorides, den Hermes darstellend, wie derselbe den Kopf eines Widders auf einem Diskus trägt, und das vertieft in Chalcedon geschnittne Medusahaupt von Sosikles.

Castor und **Pollux**; s. den Art. „Dioskuren."

Casula, Casel, soviel wie Planeta, das Messgewand der katholischen Priester und Diakonen; ein Stück Zeug, das in der Mitte eine Oeffnung hat, um den Kopf durchzustecken, sodass die eine Hälfte vorn, die andre über den Rücken herunterfällt. Bei dem Priester (im Gegensatz der Diakonen) hat die Casel hinten ein langes Kreuz und ist am Saume rund geschnitten. Casel, Stola und Manipulus haben immer gleiche Farbe nach den verschiednen heiligen Zeiten.

Catagrapha, *obliquae imagines*, heissen bei den Alten die Schrägansichten der Figuren, von der Seite, von oben, unten. Der Maler Kimon oder Mikon von Kleonä soll die ersten Versuche darin gemacht haben.

Catajo, Schloss bei Batalja im Venetianischen, mit einer grossen Kunstsammlung von Tommaso Obizzi, die sehr viele Antiken enthält. Man findet z. B. eine schöne verschleierte Ceres mit Diadem, Aehren und Fackeln; eine überlebensgrosse *Statua togata* mit schönem Faltenwurf; die sechs Fuss hohe Statue einer schön gekleideten Frau, deren Körperformen durch das windige Gewand trefflich hervorleuchten; ein Hermes, der auf einen Stamm sich stützt, woran ein Widder abgebildet ist; einen schönen schwarzmarmornen Kopf mit weissem Helm; eine halbkolossale Isis aus Basalt, mit Gesicht von weissem Marmor, die in der Hand ein Schiff hält; einen als „Sappho" bezeichneten Frauenkopf aus *Rosso antico*, von feinen Zügen; einen Weibskopf mit vorgestreckter Zunge; einen vom Adler entführten Ganymed, gut gearbeitet und nur zwei Spannen gross; die sitzende Cybele, deren Füsse auf Löwen ruhen; eine kleine *Venus marina*, die mit ihrer Hand den Schweif eines Delfins fasst; einen trefflichen Torso des Herkules; eine zwei Spannen grosse, sehr fein gearbeitete weibliche Figur altgriechischen Styles; eine kolossale Isis mit dem Nilschlüssel in der einen und mit Aehren in der andern Hand; die halbkolossale, als Muse dasitzende Figur der Sabina, der Gemahlin Hadrians; den schönen Torso eines Faunus; einen Hermafrodit; Isis und Osiris mit Sperberkopf aus Marmor und von römischer Arbeit; eine schöne Büste mit dem Namen des Titus Livius; den Knaben Harpokrates im Mantel und mit einem Füllhorn; neunzehn etruskische Sarkophage; mehre Basreliefs; einen Jüngling zu Pferd vom Parthenonfriese; ein Tempelchen mit spiralförmig geringelten das Portal tragenden Säulchen u. s. w. Auch mittelalterliche Sculpturen, Waffen und vollständige Rüstungen finden sich in dieser reichen Sammlung vor.

Cataneo, Danese, gest. zu Padua 1573, war von Carrara gebürtig und studirte die Bildhauerei unter Jacopo Tatti (gen. Jacopo Sansovino) zu Venedig. Er ward

einer der besten Sculptoren seines Jahrhunderts; namentlich besitzen Venedig, Verona nud Padua Meisterwerke von ihm. In Verona schuf er den schönen von Fregoso gestifteten Altar in der französ. Kapelle der Kirche *Sant' Anastasia*. Man sieht als Mittelfigur den auferstandenen Christus und zu den Seiten zwei Krieger in römischer Rüstung, darunter den Stifter Fregoso. Die Verhältnisse der Heilandsgestalt sind schön; der Ausdruck edel, die Zeichnung trefflich und die Bildung auch anatomisch untadelhaft. Trotzdem dass alles kraft- und charaktervoll gehalten ist, rundet sich das Ganze mit Weichheit ab. Ein reiches und grossartig erfundenes Werk ist sodann sein Denkmal des Dogen Loredano in der Cappella maggiore in *S. Giovanni e Paolo* zu Venedig. In letztrer Stadt, wo er seinen Lehrmeister bei allen grossen Unternehmungen unterstützte, sieht man auch eine Jugendarbeit von ihm, die Apollostatue im Cortile della Cecca, welche in Erfindung und Ausführung alles Lob verdient.

Catania, sicilische Stadt am Fusse des Aetna, weist die Ruinen eines antiken Theaters und Amphitheaters auf. Das Benedictinerkloster besitzt eine fünf Zimmer füllende Antikensammlung, in welcher man schöne Reliefs (z. B. ein Bacchusfest) und viele bemalte Gefässe [Terracotten] findet. Das sechs Zimmer einnehmende Museum des Fürsten Biscari enthält viele vortreffliche Statuenfragmente, kleine Gottheiten aus Bronze, schöne geschnittne Halbedelsteine, über fünftausend seltene Münzen, mehre Kaiserbüsten, Basreliefs, Waffen, Hausgeräthe u. s. w. Besonders stark ist die Sammlung bemalter Terracottagefässe. In der Kathedrale trifft man schöne Malerei und in der vor der Stadt gelegnen Kirche *Santa Maria di Jesu* ein Hauptbild des Antonello da Messina: die thronende Maria mit dem Kinde vom J. 1497.

Catatoma oder Katatome (*κατατομή*), ein bisher falsch verstandener griechischer Ausdruck, womit man einen der Gänge bezeichnet glaubte, welche die Römer in ihren Theatern *Praecinctiones*, die Griechen *Diazomata* nannten. Die Catatoma bezeichnen aber nichts weniger als einen Gang, sondern einen über den Sitzstufen grade in die Höhe stehenden Felsen, die Felswand, wie sie bei Theatern, die gleich dem athenischen an Felsen angebaut waren, öfters vorkam. Es ist der kahle abgearbeitete Felsen, der wie ein Einschnitt über die Sitze der Zuschauer, also über das eigentliche *Theatrum*, hinausragte und emporstand.

Catel, Franz, geb. 1778 zu Berlin, ist der jüngere Bruder des Architekten Ludwig Catel, und zählt als vielseitiger Maler zu den seltensten Künstlern seiner Periode. Er begann seine Laufbahn als Zeichner für Taschenbücher und lieferte zumal die 10 ausgezeichneten Blätter zu Goethe's Hermann und Dorothea in der Braunschweiger Ausgabe von 1799. Zugleich warf er sich auf getuschte Zeichnungen und auf Malereien in Wasserfarben, worin sich ein Gessnerscher Geist aussprach. 1806 vollendete er ein grosses Tableau in Aquarell, darstellend die Ermordung des Nikolaus von Bernau, der 1323 die Berliner Bürger zum Aufruhr und Abfall von ihrem damaligen Landesherrn, dem Herzog Ludwig v. Baiern, verleiten wollte. Im J. 1807 kam Franz, nachdem er in der Schweiz thätig gewesen, in Begleitung seines Bruders nach Paris, wo ihm das Studium der aus halb Europa dahin als gute Prise verschleppten Kunstschätze äusserst förderlich ward, von welcher Zeit an er sich auch eifrig der Praxis der Oelmalerei zuwandte. Indess liess er nie sein Zeichnungsfach liegen, wie unter andern das grosse Blatt mit dem imposanten Einzuge des Kaisers Napoleon und seine Zeichnungen zur Prachtedition von Hannibal Caro's italiänischer Uebertragung der Aeneide bezeugen. Es war übrigens ein Glück, dass ihn die Reise seines Bruders nach Italien zeitig genug von Paris entfernte, denn seine Anfänge in der höhern Malerei waren in die herrschende französische Manier gerathen, die er seit 1809, wo er Italien betrat, um diesem klassischen Boden der Kunst für immer anzugehören, bald wieder abstreifte. Zu seinem Heile kam er zu Rom in jenen berühmten deutschen Künstlerkreis, der aus Männern wie Eberhard Wächter, Gottlieb Schick, Josef Koch und Andern der Carstens'schen Schule bestand. Catel erprobte sich nun sowohl in der Historie, als in der Landschaft und im Genre; die Landschaft mit Architektur und Staffage zog ihn vornehmlich an. In seinen Darstellungen verkünden Scenerie, Perspektive und Figuren durchweg den gereiften Meister, der in seinen malerischen Mitteln sich völlig gesichert weiss. Man findet bei ihm tiefes Naturstudium, poesievolle Naturauffassung, reinen Farbensinn, correcte Zeichnung und die einem Meister geziemende Gewandtheit in der Pinselführung. Er gibt die zaubervolle Harmonie des italischen Himmels, dessen Spiegel die wunderklaren Gewässer sind, sicher und leicht mit jenem zarten Duft und jener Sonnigkeit wieder, welche das Erbtheil italischer Landschaften sind. Seestücke von ungemeinem Effekt, geistreiche Genrestücke, Interioren mit täuschender Perspektive, Ansichten der mannichfaltigsten Art bilden einen ganzen Cyklus von Catels Hand, wozu Neapel mit seiner Umgebung, Sorrent, Salerno und Sicilien die reichsten Motive boten. Im Sommer 1818 begleitete er den

Fürsten Gallizin durch Sicilien, dabei die interessantesten Skizzen machend, nach welchen er eine herrliche Reihe ebenso naturtreuer als poesievoller Landschaftsdarstellungen aus jenem Inselreiche des Aetna, dieses allerhöchsten und grossmächtigsten Königs, schuf. Ausgezeichnet ist sein Sturm am sicilischen Bergesriesen, die Palermitaner Strasse, das Kamaldulenser Kloster bei Salerno u. s. w. Eine ganz vorzügliche Stärke entwickelt er in Ansichten, wo die Lichtwirkung Triumfe zu feiern hat; so in der „St. Peterkolonnade im Mondschein," wo diese Wirkung überraschendster Art ist. Viele seiner kleinen Bilder stellen das häusliche Leben, die ländlichen Vergnügen und Beschäftigungen jener glücklichen Gegenden dar, deren weitester Name Italien ist. Es sind lauter Scenen voll beweglichen Lebens. In der Historie hat C. natürlich bei seiner Vorliebe fürs Landschaftliche und Genrehafte verhältnissmässig nur Weniges geliefert; wir nennen nur die Auferstehung Christi, ein vom Prinzen Heinrich v. Preussen veranlasstes grosses Bild, welches Catel zu Rom 1834 vollendete und das in die Charlottenburger Luisenkirche gekommen ist. Seine zwar nicht alle gleichmässig vollendeten, aber stets geistreichen Gemälde finden sich in Italien, England, Deutschland und Russland zerstreut, was hinlänglich von seinem verbreiteten Namen zeugt.

Catel, Ludwig Friedrich, geb. zu Berlin 1776, Bruder des zwei Jahre später geborenen Franz Catel und aus einer französischen Emigrantenfamilie stammend, begann seine Studien im Baufache bei dem Assessor Meinicke und arbeitete später beim Oberbaurath Gilly, der ihn sehr liebgewann. Catel befreundete sich mit Gilly's talentvollem Sohne und knüpfte gleichzeitig auch seine Freundschaft mit Schinkel, Rabe und Andern. Oberbaurath Gilly stellte ihn auf Diäten als Conducteur beim Schleusenbau des Bromberger Kanals an; indess aber bekam Catel's Bruder, der das Fach des Bildhauers mit dem des Zeichners vertauschte, einen Ruf nach der Schweiz, um dort Gegenden aufzunehmen, welcher Umstand, da er die sich heiss liebenden Brüder zu trennen drohte, unsern Ludwig veranlasste, ebenfalls nach der Schweiz zu ziehn. Hier lebten sie ein freies fröhliches Leben; dann zogen sie von Zürich über Basel 1798 nach Paris. Hier arbeitete Ludwig mit grosser Lust für sein Fach, unterstützt von den reichsten Sammlungen vortrefflicher Werke, die sich hier darboten. 1799 nach Berlin zurückgekehrt, wandte er sich nun zur praktischen Baukunst, die ihm eine freie Existenz sichern sollte. 1801 eröffnete er dem Publikum ein Waarenlager von schönen in Stuck musivisch eingelegten Arbeiten. Seine musivische Stuckfabrik erregte der geschmackvollen Arbeiten wegen die allgemeinste Aufmerksamkeit; der König verlieh ihm darauf ein Patent auf 10 Jahre, und der Grossherzog von Sachsen-Weimar, der im Begriff war, das Weimarsche Residenzschloss auszubauen, machte bei ihm so bedeutende Bestellungen, dass diese Arbeiten, von welchen viele im Schlosse zu Weimar selbst gefertigt werden mussten, Catels Gegenwart daselbst nothwendig machten. Ueber zwei Jahre hielt er sich so abwechselnd in Weimar und Berlin auf. Unablässig war er in dieser Zeit bemüht, seine Musivstuckarbeiten durch neue geschmackvolle Erfindungen zu verbessern, und nebenbei arbeitete er an Bauplänen, die bei ihm bestellt wurden. Im Winter 1801 veranlasste ihn der Bau des Schauspielhauses in Berlin zur Herausgabe seiner ersten Schrift, betitelt: „Vorschläge zur Verbesserung der Schauspielhäuser, von Louis Catel, Architekt; 1802." Sein Aufenthalt in Weimar war höchst erspriesslich für ihn; Catel machte persönliche Bekanntschaft mit Göthe, Schiller, Wieland und den andern geistreichen Männern, die zusammen den Weimarschen Musenhof bildeten. Von Göthe ward Catel mit Achtung und Auszeichnung behandelt, und mit Einigen befreundete er sich so herzlich, dass er, als sein Geschäft vollendet war, nur mit tiefster Wehmuth Weimar verliess (im Sommer 1803), wovon er die reichsten Erinnerungen im Herzen forttrug. Im Frühjahr 1804 reiste er nach Polen, um nach Plänen, die er im Winter ausgearbeitet, ein Schloss für den Hrn. von Treskow in Owinsk bei Posen zu erbauen. Dieser Bau beschäftigte ihn bis in den Sommer 1806. Zu dem Luisenstift, das 1807 in Berlin begründet ward, gab er die erste Anregung; die vom Feind besetzte Hauptstadt war in der traurigsten Lage, zumal hinsichtlich des ärmern Theils; da flössten unserm Catel das innigste Mitleid die vielen verarmten Handwerker ein, deren unglückliche Kinder er mit Jammer ansah, wie sie in den Waisenhäusern keine Aufnahme fanden. Sofort machte er einen Plan für ein Institut von 60 Knaben verarmter Aeltern, um diese Knaben auf zweckmässigste und zugleich mindest kostspielige Weise vom 6. bis zum 14. Jahre zu erziehen und zu tüchtigen Handwerkern zu bilden, welcher Plan denn auch durch eine Vereinigung ehrenwerther Männer aus verschiedenen Ständen glücklich ins Leben trat. Catel hatte so grosse Freude am Gedeihen des nach der königlichen Beschützerin benannten Luisenstiftes, dass er den Kindern selbst Unterricht im Zeichnen gab, wie er denn überhaupt an allen Einrichtungen dieser Anstalt

thätigen Antheil nahm. Die vielen vom Kriege verheerten Dörfer veranlassten Catel zu dieser Zeit, nachdem er früher über Verbesserung der Ziegelsteine (er hatte selbst eine Ziegelei auf den Rollbergen bei Berlin erbauen und einrichten wollen) geschrieben hatte, auch ein Buch herauszugeben des Titels: „Guter Rath für denjenigen Landmann, der durch die Folgen des Kriegs sein Wohnhaus, seine Ställe und Scheunen eingebüsst hat.“ Bald nach Erscheinen dieses Buchs kam ihm der Antrag eines Hrn. von Arnstädt, das abgebrannte Dorf Löwenberg nach seinen Vorschlägen wieder aufzubauen, welchen Bau denn auch Catel im Sommer 1808 begann, aber späterhin liegen lassen musste, da sich unterdess die Verhältnisse des Gutsherrn verändert hatten. Die Stuckfabrik, welche sich Catel zeither unter den drückendsten Umständen zu erhalten gesucht, bekam 1809 wieder Beschäftigung, zunächst durch Bestellungen für die Zimmer der Königin Luise. Im Sommer dess. J. bekam Catel einen Antrag von der Schlossbaucommission zu Braunschweig, die innere Einrichtung des dasigen Schlosses zu übernehmen. Er führte dies weitläufige, ebenso schwierige als ehrenvolle Geschäft glücklich aus, freilich noch unter Anwendung des anrüchig gewordnen „allegorischen Princips,“ das er der ganzen Einrichtung der Zimmer zur Basis gab, wobei aber sein Gefühl für Schönheit in der Anordnung den Kenner befriedigen musste. Sein unermüdlich reger Geist fand während dieser Thätigkeit in Braunschweig noch Musse für manche Nebenarbeit; so machte er Pläne und ausführliche Zeichnungen zu einem grossen Schauspielhause in allen seinen Theilen für eine Residenzstadt, auch entwarf er ein kleineres Theater und zeichnete mehre Landhäuser von besonders artiger Erfindung. Damals schloss er das innige Freundschaftsband mit einem dem seinigen verwandten Gemüthe; dieser Freund war der regierende, zu jener Zeit in Braunschweig lebende Graf von Solms-Rödelheim, welcher Catels tiefes schönes Gefühl und edles Streben für die Kunst völlig zu schätzen verstand, wie sein bis zu seinem Tode (1819) fortgeführter, äusserst gehaltvoller Briefwechsel mit dem Künstler bezeugt. Catel selbst war philosophisch gebildet, hatte erst die Kantsche Philosophie sich zu eigen gemacht und ward dann ein eifriger Schüler Fichte's. Die persönliche Bekanntschaft mit den Gebrüdern Schlegel, deren Vorlesungen er in Berlin hörte, hatte ihn zuerst (seit dem J. 1801) zum Studium der Philosophie getrieben. In den traulichen Stunden, in welchen er sich mit dem Grafen Solms-Rödelheim über Kunst und Wissenschaft aussprach, weilte Beider Geist oft sehnsuchtsvoll auf italischen Fluren, und mit diesem Freunde entwarf Catel den ersten festen Plan, Italien zu besuchen. Der Graf musste, durch Verhältnisse zurückgehalten, dem Plan entsagen, den nun Catel allein ausführte. Im J. 1811, als seine Stuckfabrik in Berlin aufgehört hatte und als auch seine Gegenwart in Braunschweig nicht mehr nothwendig war, nahm er im August von Braunschweig aus über Kassel, Wetzlar, Koblenz, Frankfurt, Karlsruhe, Strassburg, Schaffhausen, Konstanz, Zürich, Bern, Vevay, durch das Walliserthal über den Simplon den Weg nach Italien, und zwar in Begleitung seiner Frau, der ältesten Tochter des Kanzleidirektors Schiller bei der kön. Oberrechnenkammer in Berlin. Nachdem er die Borromäischen Inseln besucht, wandte er sich nach Mailand, wo er mit seinem Bruder Franz zusammentraf, der seit 1807 abwechselnd im Elsass und in Paris gelebt hatte. Die Brüder gingen nun vereint weiter über Bologna nach Florenz, von da über Siena nach Rom, wo sie am 28. Okt. 1811 eintrafen. Catel weilte hier ein halbes Jahr, mit allem Eifer schauend, studirend und arbeitend. Neben den vielen Skizzen, die er auf dieser Reise sammelte und von denen er manche, wenn er ruhte, weiter ausführte, machte er in Rom Pläne und Zeichnungen zu einigen sehr hübschen Landhäusern. Die beiden Villen des jüngern Plinius, Laurentinum und Tusculum, von denen freilich keine Spur mehr übrig, restaurirte er, begeistert von dem Boden, worauf sie einst standen, höchst genial, und lieferte eine Beschreibung dazu. Ganz besonders beschäftigte ihn auch in Rom eine Sammlung von Gypsabgüssen aus dem Verzierungsfache, die er für sich mit nach Berlin nahm und welche ihm bei seinem zweckmässigen Wählen, Abformenlassen und Ergänzen des Fehlenden durch Zeichnungen, viel Zeit kostete. Den ganzen Monat April 1812 brachte er in Neapel zu; von hier aus besuchte er die paradiesischen Küstenländer, bestieg den Vesuv, war einigemal in Pompeji und sah die Tempel zu Pästum. Nachdem er noch Ischia und Procida besucht, trennte er sich in Neapel von seinem Bruder und traf am 3. Mai mit seiner Frau wieder in Rom ein. In den letzten Tagen des Mais verliess er Rom. Schwermüthig sah er die Kuppeln und Thürme der ewigen Stadt seinen Augen immer mehr entschwinden, bis die Liebe für sein deutsches Vaterland wieder mächtig genug in seinem Innern ward, ihm den Abschied von Rom erträglich zu machen. Seine Rückreise ging über Terni, Perugia nach Florenz, wo er ein paar Wochen blieb. Ende Juni reiste er nach Venedig, dann über Verona auf Mailand. Hier erkor er den Weg

über den Comersee, über den Splügen, zuerst nach der Schweiz und dann über Augsburg, Nürnberg und Weimar nach Braunschweig. Am 30. Sept. 1812 traf er in Berlin ein. Jetzt ohne Geschäfte, entschloss er sich, ein Werk über Land- und Wohnhäuser mit zweckmässigen Zeichnungen herauszugeben, ward daran aber bald durch die Ereignisse der Zeit verhindert. Da ihn die Aerzte vom Freiwilligendienst zurückhielten, so suchte er auf andre Art dem Vaterlande zu nützen, indem er nun leidenschaftlich das Studium der Kriegswissenschaft trieb, die er als eine Verwandte der Baukunst ansah. Er arbeitete mehre Pläne und Entwürfe aus, wovon er Einiges dem Könige, Anderes praktischen Kriegskünstlern zur Prüfung sandte. Dies Streben veranlasste auch den Druck zweier Schriftchen im J. 1813: „Ueber das Exercitium mit der Pike" und „Der Heliopol der Neuern." Im J. 1815 erschien von ihm: „Umriss eines Systems der Vertheidigungs- und Befestigungskunst geographisch und geschichtlich bedingter Grenzen eines Landes," als Handschrift gedruckt und an Freunde des Vaterlands vertheilt. Die Kunst lag zu dieser Zeit in Berlin erstorben. Um aber in so eiserner Zeit doch ein Streben dafür reg zu erhalten, verständigte er sich mit etlichen Freunden, wöchentlich einen Abend künstlerischen Unterhaltungen zu weihen. Die erste Zusammenkunft geschah in seiner Wohnung im Spätherbst 1814, wo man Punkte für den Zweck dieser Zusammenkünfte entwarf; ein dann ausgearbeiteter Plan ward einer grössern Versammlung von Künstlern vorgetragen, von ihnen genehmigt und somit ein Berliner Künstlerverein begründet. Catel arbeitete in dieser Zeit an Plänen zum Wiederaufbau der abgebrannten Petrikirche Berlins. Da diese Pläne damals nicht zur Ausführung gelangen konnten, so benutzte er sie zum Kupferblatt für ein Werk: „Grundzüge einer Theorie der Bauart protestantischer Kirchen," welches im J. 1815 von ihm erschien. Dies Buch erfuhr sehr gute Recensionen. Goethe, dem es Catel mit der Bitte um ein Gutachten übersandt hatte, schrieb zurück: „E. W. danke verbindlichst für die Mittheilung des wohlausgearbeiteten Heftes, wodurch ich auf die angenehmste Weise an Gegenstände erinnert wurde, mit denen ich mich früher viel beschäftigt. Leider bin ich jetzt so weit davon abgekommen, dass ich ein Gutachten und zwar in einem so wichtigen Falle zu geben mich nicht getraue. So viel darf ich jedoch gestehn, dass ich völlig Ihrer Meinung bin u. s. w." Zuletzt sagt er noch: „Nehmen Sie indess meinen Dank für die mannichfaltigen schönen Beobachtungen, an denen Ihr Aufsatz so reich ist." — Als Preussens Schaaren sieggekrönt in die Heimath zurückgekehrt waren, regte sich auch bald wieder Kunstsinn unter den Berlinern. Catel empfing eine Menge Aufträge. Für den Kaufmann Möhring erbaute er zu Pankow nach seiner Erfindung ein Landhaus gothischen Styls, auch ward er der Baumeister des Badehauses an der neuen Friedrichsbrücke zu Berlin. Daneben beschäftigte er sich mit Verbesserung der Dachziegel und suchte die Dampfheizung, die man nur in England kannte, in Deutschland anwendbar zu machen. In dem von ihm erbauten Landhause oder sogen. Orangeriehause zu Pankow machte er die ersten Versuche damit. In dieser Zeit übertrug man ihm die gesammten Stuckarbeiten für die kön. Schlösser, daher er seine musivische Stuckfabrik noch einmal in Gang setzen konnte. Es war das J. 1816, wo seine Beschäftigung ihren Höhepunkt erreichte. Der Bau des Badehauses, der in allen seinen Theilen nach Catels Angaben und Zeichnungen geschah, schritt vorwärts. Das neu zu erbauende Museum in Berlin veranlasste ihn, hierzu Zeichnungen zu entwerfen und zuletzt sie nebst einer Schrift (betitelt „Museum") im Herbst 1816 dem Publikum vorzulegen. Während des Winters $18\frac{16}{17}$ bekam Catel Streitigkeiten mit dem Bauherrn des Badehauses an der neuen Friedrichsbrücke. Die Construktion der Bedachung des Hauses war eine ungewöhnliche; das Dach war nämlich mit nach italiänischem Muster geformten Steinen gedeckt. Diese Steine hatte Catel zu liefern übernommen; der Töpfer indess, der die Steine formen und brennen musste, hatte dies nicht mit der gehörigen Sorgfalt ausgeführt, zumal Catel, überhäuft von Geschäften, ihn dabei wenig oder gar nicht kontroliren konnte. Das fertige Dach gewährte einen sehr gefälligen Anblick; als aber der Winter mit grosser Nässe eingetreten, kamen Klagen über die Steine. Catel war entrüstet über des Töpfers Nachlässigkeit; zugleich machte er dem Bauherrn sehr zweckmässige Vorschläge zur Verbesserung für die Dichtigkeit des Dachs. Sowie nun aber jede Neuerung angefeindet wird, bis sie sich bewährt hat, so war dies auch hier der Fall. Einige Kunstverwandte feindeten ihn darob so gewaltig an, dass der Bauherr bestimmt ward, das Dach herunterwerfen zu lassen und einen Process gegen Catel einzuleiten. Catel fühlte sich sehr an seiner Ehre gekränkt und trug den Schmerz in sich, indess er sich zwang, äusserlich heiter, ja lustig zu scheinen. Das Professorpatent, vom Grossherzog von Weimar geschickt, war der einzige Sonnenstrahl, der selbigen Winters in Catels Leben fiel. Im Sommer 1817 beschäftigte unsern Catel ein „Altar" für die Stadtkirche zu Havelberg, wozu

er eine schöne Zeichnung geliefert hatte. Wegen Ausführung dieser Zeichnung war er zweimal in Havelberg gegenwärtig. Der Altar ist wohlgelungen eine Zierde der Kirche geworden. Selbigen Sommers erschien von Catel eine Schrift: „Die Heizung mit Wasserdämpfen." Im Herbst 1817 begann seine Gesundheit zu wanken; der fürchterliche Verdruss mit dem Bauherrn des Badehauses hatte sein innerstes Leben angegriffen. Während des Winters arbeitete er an Plänen zu einem Badehause für Putbus auf der Insel Rügen; seine letzte Arbeit, im Frühjahr 1818, waren einige Entwürfe zu einem Denkmal für Dr. Luther, die aber unvollendet blieben. In dieser Zeit erschien auch seine letzte Schrift, welche dem Plan eines Schauspielhauses zur Erläuterung diente, den er auf Anlass des neu zu erbauenden Berliner Theaters entworfen hatte. Am 19. Nov. 1819 war sein auf 43 Jahre gebrachtes Leben beschlossen.

Catena, Vincenzo, venetianischer Maler, gest. 1530 oder 1532 in einem Alter über 50 J., malte in seiner frühern Periode ganz in der Weise seines Lehrers Giovanni Bellini, näherte sich aber nachmals der freiern durch Giorgione begründeten Weise. Catena, seinerzeit in Venedig ein sehr hochgeachteter Meister, hat sich besonders in Bildnissen, aber auch in historischen Stücken für Zimmer und Kirchen hervorgethan. Das Berliner Museum zeigt von ihm (unter Nr. 51 der Bilderreihe aus venetianischer Schule) das Bildniss des berühmten Grafen Raimund Fugger von edlen feinen Zügen, mit starkem Barte, in schwarzem Kleide mit breitem Sammetkragen und schwarzem Barett, mit der Rechten auf sich deutend. (Grund grau. Auf Leinwand, 2 F. 5½ Z. hoch, 2 F. 1 Z. breit.) Dieses Bild von schöner Auffassung und fleissiger zarter Ausführung gehört Catena's späterer Zeit an; ebenso die heil. Familie in der Gallerie Pesaro zu Venedig, welche, ein Meisterstück in giorgionischer Art, den besten Arbeiten von Barbarelli und Tizian vergleichbar ist. Schöne Werke Catena's aus seiner Bellinischen Zeit finden sich noch in San Simone, Santo Maurizio, in der Carità und an andern Stellen zu Venedig.

Catharina. Diesen Namen tragen vier heilige Frauen, für deren Darstellung Folgendes zu bemerken ist: Catharina von Alexandria hat ihr Marterzeichen — ein zerbrochnes Rad mit Messern besetzt — neben sich, auch wird sie mit königlicher Krone und dem Verlobungsring Christi geschmückt; Cath. von Bologna erscheint als Clarisserin und trägt das Christkind; Cath. von Schweden erhält die Zeichen königlicher Abstammung und führt eine Hirschkuh neben sich; Cath. von Siena hat die Nägelmale des Heilands an den Händen, Crucifix im Arme und Ring in der Hand. Christus verlobte sich der verzückten Siener Catharina mit Hinterlassung eines Ringes, den die Maler ihr auch vom Christkind anstecken lassen. Letztere Cath. (eine 1380 gest. Dominikanerin) wird nicht selten mit der alexandrinischen Cath., welche auch die antiochenische heisst, zusammengeworfen; dadurch hat sie nicht nur den Ring, den man ihr lassen kann, sondern auch unverdienterweise das zerbrochne Rad zum Attribut bekommen. Legendenbücher des 16. Jahrh. vindiciren Rad und Ring ausdrücklich der Cath. von Alexandria, deren Vater König von Cypern war. — Zahllos sind die Darstellungen der Prinzessin Catharina mit dem messerbesetzten Rade, welches der Blitz zerschmetterte, als sie gerädert werden sollte. Sie disputirt mit 50 Philosophen, verlobt sich mit dem Christkinde und wird enthauptet. Sie ist Patronin der Philosophie und der Schulen und ward im 13. Jahrh. beliebt, nachdem ihre Verehrung durch die Kreuzfahrer aus dem Orient in das Abendland verpflanzt war. Sie soll in der Zeit des Kaisers Maximin gelebt haben; ihr Gedächtnisstag ist der 25. November. Ihr sind die vielen Katharinenkirchen gewidmet; auch ist sie Mitpatronin des Domes von Magdeburg u. s. w. Am Häufigsten ist ihre Vermählung mit dem Christkinde dargestellt worden, an welchen Gegenstand auch mehre der grössten Meisterwerke anknüpfen. Wir nennen das irrig dem Lukas von Leyden beigemessene ausgezeichnete Werk Hans Memlings, das sich zu Strassburg befindet (Nr. 39 im städtischen Museum); zwei grosse figurenreiche Tafeln von Fra Bartolommeo, davon die eine in der Gallerie des Louvre, die andre im Palast Pitti gefunden wird; die Verlobung St. Catharinens von Murillo, das die Kapuzinerkirche zu Cadix zierende letzte Werk dieses Meisters; das Bild von Correggio, das derselbe seiner Schwester bei ihrer Verheirathung schenkte (jetzt im Musée royal zu Paris, gestochen von *El. Picaro*), und eine kleine schöne Wiederholung davon, welche sich in der Gallerie zu Neapel findet und durch Jakob Felsing gestochen ist. Im Berliner Museum (unter Nr. 89 A.) ist eine Catharinenvermählung von Jacopo Palma (il Vecchio). — In San Romano zu Lucca sieht man von Fra Bartolommeo den Christus nebst der alexandrinischen Märtyrin und der im Geiste verzückten heil. Katharina von Siena, welche letztre Gestalt ausnehmend gerühmt wird. Ferner ist eine heil. Catharina von Bernardo Lanino bemerkenswerth, welches

von Lomazzo und Lanzi gepriesene Bild sich zu Mailand (in Sta. Caterina) befindet und worin der Maler die Bildnisse seines Lehrers Gaudenzio Ferrari und seines Mitschülers Battista della Cerva angebracht hat. Die Darstellung soll malerischen Feuers in Gesichtern und Bewegungen sein; die Heilige wird als äusserst lieblich und die Engelglorie ähnlich denen des Frate Gaudenzio geschildert. Ein grosses Gemälde von Raffael, welches St. Catharina uud zwei Heilige (oben die von Engeln umgebene Madonna mit dem Kinde) vorführt, gehört zu den Perlen der Sammlung des Professors Zahn in Berlin, und im kön. Museum daselbst (unter Nr. 84 A.) findet man von Jacopo Palma (il Vecchio) eine Marie mit dem segnenden Kinde, umgeben von St. Franziskus und St. Catharina, welches Bild besonders durch das graziöse Motiv des Christkindes und den hübschen Kopf Catharinens anzieht.

Cathedra hiess in den alten Basiliken der Bischofstuhl, welcher an der Stelle des heidnischen Tribunals mitten in der Apsis stand, an deren Wänden sich niedrige Bänke für die übrige Geistlichkeit hinzogen. Nach der Cathedra ward die bischöfliche Kirche *Basilica cathedralis* benannt, daher wir noch heute die Hauptkirche eines Bisthums „Kathedrale" nennen.

Catherwood, ein englischer Künstler, der in den J. 1839—41 Centralamerika (den Strich zwischen dem 8° und 18° nördlicher Breite, welcher den mittlern Theil der langen Landzunge bildet, wodurch das nördliche Amerika mit dem südlichen verbunden wird) bereist und sich namentlich länger in Yucatan aufgehalten hat, dessen Denkmäler seine Aufmerksamkeit ganz besonders erregten. In Folge dieses Reiseunternehmens erschienen 1844 zu London seine *Views of ancient monuments in central America, Chiapas and Yucatan* (gr. Folio). Das Werk beginnt mit einer Einleitung, in welcher der Künstler die Geschichte seiner malerischen Reise erzählt und zur Erläuterung seiner Zeichnungen Vieles aus Prescott's kurz vorher erschienenem Werke über Mejiko anführt, auch dabei auf die ältern Geschichtschreiber des spanischen Amerika (Herrera u. A.) zurückgeht. Darauf folgt eine eigens lithographirte Karte, auf welcher mit rothen Linien die Reiserouten der Herren Stephens und Catherwood und mit rother Schrift die von ihnen durchforschten Bezirke und Städte angegeben sind. Die 25 Platten des Werks (mit dem chromo-lithographischen Titelblatte 26) sind sämmtlich nach Catherwoods Zeichnungen von *Picken, Warren, Bourne, Parrot, Boys* u. a. Künstlern lithographirt und in Farben gedruckt. So Ausgezeichnetes auch die Engländer in kurzer Zeit in der Lithographie und im Farbendrucke geleistet haben, so lässt doch das Catherwoodsche Werk alle frühern derartigen Leistungen an technischer Ausführung wie überhaupt an Geschmack in der Darstellung hinter sich zurück.

Cats, Jacob, geb. zu Altona 1741, gest. zu Amsterdam 1799, war von holländischer Familie und ist als Landschaftszeichner und Stecher namhaft geworden. Seine künstlerische Ausbildung verdankte er fast allein sich selbst, auf welchem Wege er zumal original in der Zeichnung ward. In seinen Landschaftszeichnungen spricht sich eine dichterische Auffassung der Natur aus; die Thierstaffage erinnert oft an Berghem und van der Velde. Vorzügliches Geschick zeigt er in der Abbildung ländlicher Geräthschaften, wo alles von sorgfältiger Ausführung und meisterhafter Behandlung ist. Seine Zeichnungen und geätzten Blätter finden sich in den besten Kunstsammlungen. Nach ihm haben Isaac de Wit und C. Josi gestochen. Cats zählt auch zu den holländischen Dichtern.

Cattermole, George, ein englischer Maler unsers Jahrhunderts, der zu den achtungswerthesten Künstlern seines Volks gehört. Früher arbeitete er viel mit Wasserfarben in einer Rembrandtschen Weise, stellte Interioren, Scharmützel und Anderes dar, was alles von leichter und geistreicher Ausführung war und dabei von sorgfältigen Vorstudien zeugte. Eine Reihe Zeichnungen lieferte er nach Vorwürfen aus den Werken Sir Walter Scott's; dieselben wurden unter Leitung des Mr. C. Heath in Liniemanier gestochen und erschienen 1835 bei Coswick in London unter dem Titel: *Illustrations on the poetical and prose Works of Sir W. Scott, Baronet.* (21 Stahlstiche in Roy. 8.) Später hat er ein grosses Gemälde geschaffen, welches „Luther und seine Anhänger auf dem Reichstage zu Speier am 19. April 1529" darstellt. In diesem berühmten Bilde mit der Scene des Protestes der evangelischen Stände vor Kaiser und Reich sehen wir beide Parteien in ihren obersten Vertretern einander in lebendigster Beziehung genübergestellt; die Composition nämlich wirkt nicht allein durch das grosse geschichtliche Moment überhaupt, sondern ganz besonders auch durch den höchst interessanten Umstand, dass in der zahlreichen Versammlung die dreiunddreissig Hauptpersonen nach authentischen Bildnissen von der Hand berühmter älterer Meister (Dürer, Tizian, Holbein, Kranach etc.) aufgenommen sind. Namentlich ist es der

römische König Ferdinand, der an der Stelle seines Bruders, Kaiser Karls V., die Protestation in Empfang nimmt; neben ihm sitzen Johannes Thomas von Mirandola, päpstlicher Legat; Balthasar, erwählter Bischof von Hildesheim, und Albert von Brandenburg, Erzbischof von Mainz; sodann Joachim der Erste, Kurfürst von Brandenburg, Wilhelm der Vierte, Herzog von Baiern, und Herzog Georg von Sachsen; hinter dem Thronsessel stehen Herzog Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, Dr. Johann Eck, der Pfalzgraf Friedrich I. etc., sämmtlich Gegner der Reformation; auch Johann Faber, Bischof von Konstanz, später berühmt durch seine Gegenschrift gegen die Augsburgische Confession; desgleichen Luthers heftiger Feind Joh. Cochläus. Vor den König tritt heran Johann Friedrich der Beständige, Kurfürst von Sachsen, mit der Urkunde der Protestation gegen das Wormser Edikt und gegen die Beschränkung der Beschlüsse des frühern Reichstages zu Speier vom J. 1526 zu Gunsten der Reformation. Zunächst ihm stehen Philipp der Grossmüthige, Landgraf von Hessen, und Wolfgang der Fromme, Fürst von Anhalt; hinter ihnen Herzog Franz von Braunschweig-Lüneburg und Ernst der Bekenner, sein älterer Bruder; Georg der Fromme, Markgraf von Brandenburg-Ansbach, Johann Friedrich der Grossmüthige, Erbprinz von Sachsen, Justus Jonas, Georg Spalatin, Luther, Friedrich Mykonius aus Zwickau, Melanchthon, Bugenhagen, Joachim Camerarius, Martin Bucer, Oekolampadius und andre Freunde und Beförderer der Reformation. Im Vorgrunde liegt auf einem Kissen die Bibel in einer Druckausgabe Johannes Guttenbergs, um auf den Einfluss der Erfindung des Buchdrucks auf Geistesbefreiung hinzudeuten. William Walker hat diese schöne Gedächtnisstafel einer grossen Zeit in Kupfer gestochen. Das Blatt ist zu London 1845 bei Hering und Remington erschienen; seine Grösse ist 32 — 22½ Zoll; der Preis für erste Abdrücke vor der Schrift auf chines. Papier Pf. Sterl. 10. 10., mit der offenen Schrift Pf. Sterl. 8. 8., mit gewöhnlicher Schrift Pf. Sterl. 5. 5.

Caulfield, James, Verfasser der „*Chalcographiana. The printsellers chronicle and collectors guide to the knowledge and value of engraved british portraits*“ (*only* 350 *Copies printed*), welche 1814 zu London in gr. 8 erschienen. Auch schrieb er unter dem Namen Satiricus Sculptor, Esq., ein Gedicht in der Manier des Hudibras, des Titels: *Chalcographimania, or the portrait-collector and printsellers chronicle, with infatuations of every description. A humorous poem, in four books, with copious notes explanatory*. Es erschien, begleitet von zwei Kupfern, gleichzeitig mit den Chalcographianis und findet sich antiquarisch oft an diese angebunden.

Caulitz, Peter, gest. 1719 in seiner Vaterstadt Berlin, hat sich als Landschafter, noch mehr aber als Thiermaler ausgezeichnet. Er reiht sich den Hühnerhofmalern Melchior Hondekoeter und Adriaan van Utrecht, seinen Zeitgenossen, würdig durch einen trefflichen Hühnerhof an, den das Berliner Museum von ihm besitzt und auf welchem ein Truthahn und Haushahn sich über das Supremat des Hofes zu zanken scheinen. Uebrigens war Caulitz noch in ganz andern Dingen geschickt, z. B. in eingelegter Arbeit. Auch bewährte er sich als Restaurator alter Gemälde. Verschiedenes von ihm wird im Potsdamer Schlosse gefunden.

Caumont, Mr. de, bekannt als Verfasser einer von Kupfertafeln begleiteten „*Histoire sommaire de l'architecture au moyen age*,“ sowie als Herausgeber des *Bulletin monumental ou collection de mémoires pour servir à la confection d'une statistique des monumens de la France*, wovon bis 1845 zehn Theile zu Caen und Paris erschienen sind.

Causeus; s. Mich. Ang. de la Chausse.

Cavaceppi, Bartol., war zwischen 1760 — 70 zu Rom äusserst thätig als Bildhauer und Antikenrestaurator. Seine eigenen Werke sind der Berninischen Schule würdige Scheuseligkeiten, wonach man ermessen mag, wieviel er den Antiken genützt hat, zu deren Ergänzung man seine Hand beanspruchte. Durch Winckelmann erwarb er sich viele kunsthistorische Kenntnisse, blieb aber als Practicus in der Kunst von Haus aus verdorben. Bemerkenswerth ist, dass er Winckelmann auf dessen verhängnissvoller Reise nach Deutschland begleitete und nach dessen Tode auf einige Zeit nach Potsdam ging, wo er ein Brustbild Friedrichs des Grossen fertigte. Verdienst hat Cavaceppi durch die Herausgabe seines werthvollen Antikenwerkes, das zu Rom in den Jahren 1768 — 72 unter dem Titel: „*Raccolta d'antiche Statue, Busti, Bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolommeo C.*“ in drei Bänden erschienen ist, worin man die sämmtlichen von ihm ergänzten Antiken auf Kupfer gebracht beisammen hat. Eine interessante Beigabe sind die Notizen, die er über

seine Reise mit W. und über dessen Ende mittheilt. — Cav. arbeitete meist in Gemeinschaft eines jüngern Bruders und starb gegen Ende vorigen Jahrhunderts.

Cavaedium (*αὐλή*), der Hof der antiken Häuser. Bei Griechen und Römern waren die Häuser von besonderer Wichtigkeit, da sie den grössten Theil des Tages zum Aufenthalt der Hausbewohner dienten und zugleich die Vorplätze für die innern Räume abgaben. Diesem Zweck entsprechend waren sie in der Regel von mässiger Ausdehnung und selten ohne die schattengebenden Säulenhallen. Nach Weise der Anordnung dieser Hallen waren bei den Römern folgende Benennungen in Gebrauch: 1) Atrium oder Cavaedium tuscanicum (toscanischer Hof), bei welchem der bedeckte Gang nur durch vorgestreckte Balkendecken ohne Säulenunterstützung hergestellt war; 2) Cavaedium tetrastylum (viersäuliger Hof), ein kleinerer, nur in jeder Ecke mit einer die Decke des Umganges unterstützenden Säule versehener Hof; 3) Cav. displuvium (unberegneter Hof), bei welchem das Regenwasser nach aussen gewiesen ward, indem die Dachneigung dorthin gerichtet war; 4) Cav. testudinatum (überdeckter Hof), wegen seiner völligen Bedeckung am besten mit „Hofhalle" zu bezeichnen; 5) Cav. corinthicum, eine grössere Hofanlage mit Säulengängen ringsum.

Cavallari, Zeichner und Stecher zu Palermo, hat sich durch viele und gute Arbeiten für das Prachtwerk des Herzogs von Serradifalco über den Dom von Monreale und für das grosse von Dr. Schulz in Dresden über die Kunst des südlichen Italiens vorbereitete Werk bekannt gemacht. Für die „*Notizie della Basilica di S. Pietro detta Cappella Regia, raccolte ed esposte da Nicola Buscemi*" (*Libro I. Palermo* 1840.) lieferte Cavallari die gelungene und treue Ansicht des Innern der Rogerskapelle.

Cavallerino, Niccolo, blühte als Bildhauer, Goldschmied und Medailleur in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. zu Modena. Er war vornehmlich in Basreliefs und Medaillen ausgezeichnet. Von ihm sind einige sehr grossartige Schaumünzen auf den Feldherrn und Astronomen Guido Rangoni und ein Medaillonbildniss Kaiser Karls V. gefertigt worden. Letzteres überreichte der Künstler 1533 zu Bologna dem Kaiser selbst.

Cavallini, Pietro, ein römischer Maler, Musivarbeiter und Bildner in Holz, der laut Vasari ein Schüler Giotto's war und demselben an dem grossen Mosaik in der Vorhalle von St. Peter half. Er blühte sonach zu Rom in der ersten Hälfte des 14. Jahrh., während des sogen. babylonischen Exils, wo die Päpste zu Avignon residirten. Die meisten cavallinischen Arbeiten sind zu Grunde gegangen; von seinen musivischen Gemälden sind nur die in der Tribune von Santa Maria in Trastevere als ziemlich erhalten aufzuführen. Von ihm soll das wunderthätige hölzerne Crucifix sein, das beim Brande der Paulskirche unversehrt geblieben ist. Nach einem andern Crucifixe von Cavallini führte eine Kapelle in St. Peter (jetzt nach einem berühmten Bildwerke Michelangelo's die *Capella della Pietà* genannt) den Namen Capella del Crocifisso. In Orvieto malte er im Auftrage Urbans IV. die Kapelle der heil. Hostie; diese Bilder sind noch erträglich erhalten und nicht ohne Ausdruck, zumal in der Darstellung, wo der heil. Thomas Aquinas einer Frau, die sich für die Mutter Gottes ausgegeben, die geweihte Hostie mit den Worten reicht: *Si mater Dei es, hunc filium tuum adora!* (Wenn du die Mutter Gottes bist, so bete hier deinen Sohn an!) Auch in Assisi findet sich noch Wandmalerei von Cavallini, nämlich eine Kreuzigung mit vielen und sehr verschiednen Figuren, die alle Völker der Erde zu Fuss und zu Pferde repräsentiren. Klagende und anbetende Engel steigen vom Himmel nieder; Alles ist in lebhaftester Bewegung und gemalt mit den reichsten und glänzendsten Farben, und darüber breitet sich die stralende Saphirbläue des Himmels. Hier tritt schon das Streben des Giottischen Schülers hervor, den Figuren Erhebung und natürliche Gebärden zu geben und sie in freieren angenehmeren Stellungen zu halten. An dem einen Schächer zeigt sich bereits auch richtige Verkürzung. — Dem Cavallini wird übrigens die als wunderthätiges Bild weltbekannte „Verkündigung Maria" zugeschrieben, welche sich in einer Kapelle der *Chiesa dell' Annunziata* zu Florenz befindet. Nach Lami's und Lanzi's Berichten ist aber dieses Bild um ein Bedeutendes älter und schon 1236 durch einen Meister Bartolommeo gemalt worden. Dagegen mögen von Cavallini, der allerdings auch zu Florenz beschäftigt worden zu sein scheint, die beiden hier noch in San Marco und Santo Basilio vorhandenen Verkündigungen herrühren. Sein Ableben erfolgte um 1350 zu Rom, wo er in der Paulskirche begraben ward.

Cavallo, Beiname des venezianischen Bildners und Erzgiessers Alessandro Leopardo.

Cavarius, lateinische Bezeichnung für Steinschneider. Cavarii sind zunächst die

tiefschneidenden Gemmenkünstler. Das Wort entspricht dem deutschen „Bildgraber." Der allgemeinere latein. Ausdruck *Scalptor* bezeichnet sowohl den tief als den hoch schneidenden Edelsteinarbeiter und entspricht unserm „Steinschneider" am besten.

Cavea, derjenige Theil des antiken Theaters, welcher die Plätze für die Zuschauer, das eigentliche *theatrum*, enthielt und aus Sitzreihen oder Stufen bestand, die in einem Halbkreise um die Orchestra bis zur Bühne liefen. Die Griechen nannten diesen Theil das Koilon. In den römischen Theatern bildete die Cavea einen vollkommnen Halbkreis, in den hellenischen dagegen einen länglichen, da die Bühne hier weniger tief war und die Orchestra einen grössern Raum einnahm. In den ältesten Zeiten, wo die Theater nur aus Holz aufgebaut wurden, bestand die Cavea natürlich aus einem hölzernen Gerüst auf hölzernem Unterbau. Ein solches Gerüst heisst bei Photius und Hesychius „Thalassa koilä," weil die Zuschauer stufenweis, wie wellenförmig, sassen, das Ganze aber hohl war. Der gewöhnliche Name dieses Gerüstes war Ikria. Später, als die Theater aus Stein errichtet wurden, machte man auch steinerne Sitzstufen. Baute man das Theater an einen Berg an, so fiel natürlich auch der die Sitze stützende Unterbau weg. Die Sitze selbst heissen bei den Römern *gradus*, *sedilia*, bei den Griechen „Anabathmoi," Bathra, Hedrä, Hedolia. Diese Sitzstufen stiegen allmälig terrassenartig in die Höhe. Dadurch ward es möglich, dass die Zuschauer Alles sehen und die Stimmen der Schauspieler überall gleichmässig vernehmen konnten. Häufig machten diese Reihen nur ein einziges Stockwerk aus; in grössern Theatern jedoch waren sie in mehre Absätze oder Stockwerke getheilt, indem nach mehren Sitzreihen ein breiter Gang folgte, der mit den Sitzen parallel um die ganze Orchestra bis an die Bühne lief. Dergleichen Absätze hiessen bei den Römern *praecinctiones*, auch *baltei*, bei den Griechen Diazomata. Nicht zu verwechseln damit ist die Catatoma. Die Einrichtung der (wenigstens in Mannshöhe erbauten) Präcinctionen und ihr Verhältniss zu den Sitzstufen bespricht Vitruv im 5. Buch *de Architectura*. Die Sitzreihen wurden wieder von mehren kleinen Stiegen oder Treppen (*scalae*, *scalaria*) durchschnitten, die von einer Präcinction zur andern führten und die Halbkreise der Sitze gleichsam wie Radien theilten, so dass die zwischen ihnen liegenden Sitzreihen das Ansehn von Keilen hatten, weshalb sie auch bei den Römern *cunei*, bei den Griechen Kerkides hiessen. Die Zugänge zu den Sitzen, *aditus*, *vomitoria*, waren verschieden angelegt, je nachdem das Theater in einer Ebene oder an einem Berge erbaut war. Erstern Falls, wie gewöhnlich bei den römischen Theatern, befanden sich in der Substruction unter den Sitzreihen Treppen, die ihren Ausgang auf den Präcinctionen hatten; die Eingänge zur Orchestra waren in der untersten, die Orchestra umgebenden Mauer, auf welcher sich dann die Sitzreihen erhoben. Bei den hellenischen, meist an einen Berg angebauten Theatern mussten sich die Thüren natürlich an den beiden Enden der Sitzreihen befinden.

Cavedone, Giacomo, geb. 1580 zu Sassuolo im Herzogthum Modena, kam als Diener in das Haus eines Edelmanns, wo er sich in Federzeichnungen versuchte, gewann dadurch die Aufmerksamkeit des Annibal Caracci und ward von diesem zu Bologna in die Schule genommen. Hier machte Cav. die grössten Fortschritte; dann ging er nach Venedig, um von der Färbung der tizianischen Werke zu lernen, und kehrte, nachdem er noch in Parma die correggischen Schöpfungen studirt hatte, zu Ann. Caracci zurück, zu dessen Ueberraschung er jetzt Arbeiten lieferte, welche eine bereits rufberechtigte Meisterschaft kundthaten und den Ruhm der Pflanzschule des Eklekticismus nur zu fördern versprachen. Indess verblieb er, da ihm freilich der höhere Genius abging, in einer mehr handwerksmässigen Richtung; auch konnte er sich blos einige Jahre auf der erreichten Kunsthöhe erhalten, indem mancherlei Unglück über ihn hereinbrach, das seinen Geist völlig niederdrückte und seine Hand zu würdigen Leistungen völlig untauglich machte. In bitterste Armuth gerathen starb er 1660 zu Bologna in einem Stalle, in welchem er als Bettler seine Lagerstätte gefunden hatte. In seinen ersten Werken ist der Styl des Ann. Caracci so täuschend nachgeahmt, dass Rubens z. B. das nach Madrid gekommene Cavedonischse Bild der Heimsuchung der Elisabeth ohne Weiteres für ein caraccisches Werk nahm. Man bemerkt in Cavedone's Gemälden keine schwierigen Stellungen, keine gewagten Verkürzungen; sein Ausdruck ist ruhig und leidenschaftslos; seine Zeichnung correct und zugleich elegant, zumal in den Extremitäten; seine Färbung ein wenig röthlich. Leicht und gewandt im Technischen und anmuthig im Vortrag erinnert er durch sein kräftig warmes Kolorit oft an die Venezianer, wie denn z. B. die „Krippe" und die „Erscheinung" in San Paolo zu Bologna den tizianischen Werken im Punkte der Färbung äusserst nah kommen. Ein vortreffliches Bild Cavedone's ist der St. Stephan in der Kirche dieses Heiligen zu Imola; noch höher aber soll die in der bolognesischen Kir-

che der Zahnärzte befindliche Darstellung stehen, welche den St. Petronius und einen andern Heiligen vor der schwebenden Jungfrau mit dem Jesuskinde auf den Knieen liegend vorführt. Dies letztere Stück ist nach Cochin's Urtheile von der grössten Schönheit; man findet hier schöne Composition, schöne Farbe und Wahrheit, sowohl in den Köpfen als in der Ausführung der Stoffe, und einen leichten und kunstvollen Pinselzug. Die Bologneser Chronik behauptet, dass Cav. hier den Tizian zu erreichen strebte; aber der untere Theil des Gemäldes erscheint vielmehr im Zug und Geschmack des Guido, während der obere Theil, die Gruppe der Jungfrau (von grossem Zeichnungscharakter) mehr dem Geschmacke seines Meisters Hannibal entspricht. Cav. scheint in diesem Werke die Malweisen der grössten Meister seiner Zeit zu vereinigen; die Köpfe haben alle Schönheiten des Details und die Bekleidungen sind von jener schönen Ausführung, die man vorzüglich bei Reni bewundert; die Schatten haben caravaggische Stärke und die Mitteltinten tizianische Lebhaftigkeit. Besonders lieblich und vollendet sind seine Kabinetstücke, die in und ausser Italien verbreitet sind. Man erkennt dieselben an der gewandten Behandlung des Haupthaars und der Bärte und an der anmuthigen dreisten Manier, wobei er viel Ocher verwendet hat; auch kennzeichnen ihn lange Durchmesser und ein gradlinigerer Faltenlauf als sich bei Andern der Caraccischen Schule findet. Mit seinen wenigen Tinten wusste er so zu befriedigen, dass selbst Reni von ihm lernte, als dieser mit ihm auf Monte Cavallo zu Rom arbeitete. Nach Cavedone hat Giac. Giovanini ein Blatt: „die Seele St. Benedikts von Engeln gen Himmel getragen" ausgeführt; Anderes ist von J. M. Mitelli, vom Abbé St. Non und von S. Sacciati gestochen worden. Eine Lithographie vom „Leichnam Christi" nach Cavedone, von F. Piloty, findet man in der 15. Lief. des München-Schleissheimer Gallerìewerks von Piloty und Loehle.

Cavino, Giovanni, auch mit latinisirtem Namen als *Cavinus* oder *Cavienus* bekannt, gestorben 1570 in einem Alter von 71 Jahren zu Padua, war ausgezeichnet als Stempelschneider und vorzüglich in der Nachahmung antiker Münzen geschickt. Ihn unterstützte dabei Alexander Bassianus mit seinen numismatischen Kenntnissen. Cavino's Hauptarbeiten sind die Münzen der ersten zwölf römischen Kaiser, in Grosbronze, doch ahmte er auch andre Medaillen nach. Dies sind die sogenannten Paduaner Münzen, die nachmals von Vielen für antike ausgegeben wurden, mit denen sich aber jetzt Niemand mehr täuschen lassen wird.

Caylus, Graf Claude de, ein durch technische Kenntnisse und Geschmack ausgezeichneter Kunstfreund, der sich gleichzeitig mit Winckelmann um die wissenschaftliche Behandlung der alten Kunst verdient machte. Sein Leben war ein vielbewegtes. Im J. 1692 zu Paris geboren, trat er frühzeitig in Kriegsdienste, machte den Feldzug nach Katalonien mit und war auch bei der Belagerung Freiburgs im Breisgau, bereiste nach dem Friedensschlusse Italien, ging mit der französischen Gesandtschaft nach Konstantinopel, besuchte Griechenland und durchwanderte in Begleitung eines Piraten die kleinasiatischen Städte, überall die Denkmale des Alterthums aufsuchend und zeichnend. Nach Frankreich zurückgekehrt durchforschte er einen grossen Theil seines Vaterlands hinsichtlich der römischen und gälischen Alterthümer, verlor aber darüber die bestmittelalterliche und neuere Kunst, namentlich was Malerwerke betraf, keineswegs aus den Augen. Endlich zu Paris in Ruhe den zeichnenden Künsten lebend, beschäftigte er sich in seiner letzten Lebenszeit mit der Publication seiner Kunstforschungen und dem Druck seiner Kupferwerke, der mehr zu seinem kunstliebhaberischen Privatvergnügen geschah. Sein Tod erfolgte 1765. — Als sein Hauptwerk ist anzuführen: *Recueil d'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques, Romaines et Gaulois*, welches 1752—67 in sieben Quartbänden erschien. Mit Mariette gab er das prächtige Werk: *Recueil de Peintures antiques d'après les dessins coloriés de P. S. Bartoli* heraus, wovon aber nur 30 Exemplare (sämmtlich colorirt) abgezogen wurden. Ein *Mémoire sur la peinture à l'Encaustique par le Comte de Caylus* erschien 1755. Hierin findet sich neben andern Irrthümern auch der, dass Caylus zu den drei von Plinius angegebenen Arten der enkaustischen Malerei noch eine vierte — auf Wänden rechnet, worunter er die Kausis versteht. Dass die Kausis aber keine Malerei, sondern theils ein Firniss für Marmorwerke, theils ein auf Freskotünchen und zwar nur beim Zinnober gebräuchlicher Wachsüberzug war, hat sich durch die jüngere genauere Forschung evident herausgestellt. (Vergl. Rudolf Wiegmann: „Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik" S. 154 ff.) Ferner ist zu erwähnen ein *Recueil des pierres gravées du Cabinet du Roi*, von welcher unvollendet gebliebenen, 306 Blätter in kl. Quart enthaltenden, nur in der ersten Ausgabe (ohne Titel, Text und Ziffern) schätzbaren Sammlung der Graf selbst blos einige Exemplare abziehen liess; die spätern Abdrücke erschienen mit Zusätzen von Basan. Sehr selten in ersten Abdrücken sind auch seine *Numismata aurea impe-*

ratorum Romanorum (gr. Quart, 68 Kupfert. und 1 Portr.), von welchen nachher Renouard eine Auflage von 50 Ex. in gr. 4. und von 12 Ex. auf Grandpapier besorgte; sehr zahlreich dagegen ist die spätere Auflage. Graf Caylus hat übrigens eine Menge von ihm geätzter Blätter nach Originalzeichnungen von Raffael, Michelangelo, Polidoro da Caravaggio, Parmesano, Caracci, Paul Bril und Andern, 58 Blätter verschiedenen Formats mit Köpfen nach Lionardo da Vinci und 30 Bl. Köpfe nach Rubens hinterlassen. So verdienstlich es von ihm war, auf diesem Wege die Entwürfe grosser Meister bekannt zu machen und zum Theil aus der Verschollenheit zu retten, so war doch seine Künstlerhand, eine dilettirende, nicht vermögend genug, um in den Leistungen seinem schönen immer von Geschmack begleiteten Eifer nachzukommen. Nach Zeichnungen Domenico Campagnola's ätzte er 16 Landschaften, nach Rembrandt's Skizzen die Geschichte Josephs in 10 Blättern von 7 Z. 6 L. Höhe und 5 Z. 10 L. Breite, nach Bouchardon eine Folge von Antiken (10 Bl. in 4.) und einen Cyklus von sechs grossen mythologischen Darstellungen. Auch hat man von ihm drei Folgen Genreradirungen, jede zu 12 Blättern, unter dem Titel: *Etudes prises dans le bas peuple ou les Cris de Paris*, und fünf grosse Quartstücke nach Stephan della Bella, *véritables griffonnemens* benannt. Sein Fleiss als Zeichner und Stecher erscheint staunenswerth, wenn man hört, dass seine Blätter in der Sammlung Mariette's, wo sie am Vollständigsten beisammenwaren, sich auf 3200 Stücke beliefen. Das gewöhnliche Künstlerzeichen des Grafen ist *C.* oder *C. C...*, auch *C. de C.*, *CC.* und *CS.*

Ceccarini, Giov., ein vorzüglicher Schüler Canova's, von welchem der seit 1823 die grosse Fontaine auf der Piazza del Popolo zu Rom schmückende kolossale Neptun und ein grandioses Denkmal für seinen Meister herrührt. Letzteres besteht in der sitzenden Kolossalfigur Canova's, und stellt den Moment dar, wie dieser in Begeistrung für die klassischen Schönheiten hellenischer Sculptur einen Cippus des Jupiter umfassen will. Man rühmt an dieser Gruppe die Würde des Ausdrucks, die Neuheit, das Natürliche und Mannichfaltige im Faltenwurfe der Chlamys, durch welche ein Theil der Figur bis zu den Füssen hinab auf eine sehr geschickte Weise bedeckt wird.

Cecchini, Francesco, ein Kupferstecher unsers Jahrhunderts, der sich durch einen Stich (qu. Fol.) des berühmten Moretto'schen Bildes: „Maria besucht die Elisabeth“ bekannt gemacht hat.

Cecchino di Salviati; s. Francesco Rossi.

Cecropia (Kekropia), die Burg von Athen, welche nach Kekrops, dem ersten Könige Attika's, so benannt ward.

Cecrops (Kekrops), der erste Beherrscher Attika's, von dem die mythische Urgeschichte der Griechen erzählt. Er war ein Autochthon (d. h. ein Landeseingeborener vom Stamme der Urbewohner) und begründete seine Herrschaft durch Anlegung der nach ihm die „Cecropia“ benannten Burg, welche allmälig erweitert der Mutterflecken und die schützende Akropolis des nachherigen Athens ward. Die Sage berichtet von diesem ältesten attischen Könige, dass er den Menschenmord bestrafte, feste Ehen anordnete und den Oelbaum pflanzte, ferner dass er die Verehrung des Zeus festsetzte, indem er dem Gotte nicht Blut, sondern Kuchen zu opfern befahl. Von Gestalt war Cecrops halb Mann, halb Drache, im Sinne der Alten ein aus der Erde gewachsener Mensch. Seine Gemahlin war Agraulos, des Aktäos Tochter, mit welcher er den Erysichthon, die Agraulos, Herse und Pandrosos zeugte. In dem Streite zwischen Poseidon und der Pallas Athena, wem von beiden die göttliche Verehrung in Attika gebühre, machte Cecrops den Schiedsrichter. Der Meergott nämlich fand sich zuerst in Attika ein und stiess hier mit seinem mächtigen Dreizack in den Boden, so dass eine Quelle ungeniessbaren Meerwassers (die Erechtheische) entstand; da kam nun aber Athena, und alsbald spross, wo sie nur mit dem Fusse den Boden berührte, der Oelbaum auf. Cecrops, von Beiden zum Richterspruch aufgefordert, konnte den Nutzen der salzigen Quelle Poseidons, die bei unruhigem Meere mitbrauste, nicht anerkennen, bezeugte der Göttin aber, dass sie dem Lande die erste Wohlthat erwiesen und für die Oelpflanze Dank und Verehrung verdient habe. So wurde Athena die Schutzgöttin von ganz Attika und insbesondre der cecropischen Gründung, die, als sie zur Stadt erwachsen, von jener den geheiligten Namen empfing. — Alle Sagen von Cecrops vereinigen sich in dem Sinne, dass von ihm die Anfänge der griechischen Cultur ausgehen; namentlich deutet die Sage von seinem Entscheid im Streite zwischen dem wilden Gold der Wogen und der milden Göttin des Oelbaumes auf den weisen Fürsten hin, der, um die Rohheit seines Volkes in bessre Gesittung umzuwandeln, dasselbe zu nützlicher Bebauung des Bodens anhielt. Ihm folgte in der Herrschaft sein Schwiegersohn Kranaos, nach welchem sich die Attiker

auch Kranaer nannten. — Den Namen Cecrops trug noch der siebente König von Attika, der ein Sohn des Erechtheus und der Praxithea (Tochter Königs Pandion I.) war. Sohn dieses zweiten Cecrops war König Pandion II.

Celesti, Caval. Andrea, ein 1637 geborner, 1706 verstorbener Venetianer, dessen Urtheil gesprochen ist, wenn man ihn eine Notabilität für seine Zeit nennt. Fruchtbar in äusserlich schönen Gebilden, war er überhaupt ein Maler der sogen. Lieblichkeit. Er malte Historien und Genrebilder, verstand sich auf eine gewisse grossartige Zeichnung, anmuthige Gesichtsbildungen, angenehme Gründe und Lüfte. Im Gewandwesen erinnert er bisweilen an Veronese. Dabei ist seine Färbung sehr lebhaft und heiter, bis ins Süssliche spielend; doch haben jetzt wenige seiner Bilder noch ihren ursprünglichen Farbenreiz, wovon man dem fehlerhaften Grundauftrage die Schuld beimisst. So sind besonders die Halbschatten aus seinen durch ein eignes Haschen nach Chiaroscureffecten charakteristischen Gemälden verschwunden. Bei seinem Streben nach potenzirter Farbenanmuth erscheint er kräftig genug in der Pinselführung. Zu seinen besten Werken, in welchen der Geist seine Unsichtbarkeit bewährt, gehören eine alttestamentliche Historie im Venediger Stadthause und Tamerlan und Bajazed im Berliner Museum. München hat von ihm die Magdalena zu den Füssen des Heilands.

Cella, der Haupttheil der antiken Tempel, der auf das Vorhaus folgende eigentliche Tempelraum, in welchem die Bildsäule der Gottheit stand.

Cellini, Benvenuto, Juwelier und Goldarbeiter, Bildhauer und Erzgiesser, geb. 1500 zu Florenz, gest. 1572, war der Sohn eines im architektonischen Modelliren und in Elfenbeinarbeiten geschickten Meisters Giovanni, der zugleich mit Leidenschaft das Flötenblasen betrieb und in Folge seiner überwiegenden Neigung zur Musik florentinischer Rathspfeifer geworden war. Der junge Benvenuto sollte ebenfalls ein Flötist werden, hatte aber vom Vater nur den Trieb zu plastischen Arbeiten geerbt und bestand darauf ein Goldschmied zu werden. So trat er in seinem 15. Jahre in die Werkstätte des Andrea Sandro, wo er in wenigen Monden die besten Gesellen einholte. Inzwischen musste er immer noch seinem Vater zulieb Flöte und Hörnchen blasen, worüber der Alte in seiner väterlichen Freude Thränen vergiessen konnte. Als Benvenuto sich zum Goldschmiedsgesellen heraufgearbeitet, wanderte er nach Rom in die Werkstatt des Firenzuolo di Lombardia. Bei diesem Meister arbeitete er einen Tafelaufsatz in Kästchenform (nach einem Marmorsarkophage), welches Werk so gelang, dass Firenzuolo den Ruhm dieses aus seiner Werkstatt gekommenen meisterlichen Schülerwerks sehr gern für sich allein in Anspruch nahm. Nach zwei Jahren kehrte er wieder in seine Vaterstadt zurück, doch zog es ihn von Neuem nach Rom, wo sein erstes ihn weiter empfehlendes Werk eine aus Diamanten zusammengesetzte, in Gold gefasste Lilie war, welche er für Porzia Chigi, Gemahlin des Gismondo Chigi, lieferte. Durch diese Arbeit ward er dem Bischof von Salamanca, den Kardinälen Cornaro und Salviati und dem röm. Gonfaloniere Gabr. Cesarini bekannt, welche ihn nun mit den verschiedensten Aufträgen versahen. Für den Letzterwähnten musste er eine grosse goldene Medaille mit dem Bilde der Leda fertigen, für die Kardinäle aber Siegel nach Art des Lautitio schneiden. Der junge Goldarbeiter zeigte sich zu Allem geschickt, was irgend im Bereiche der plastischen Künste lag, schnitt in Stahl, prägte Münzen, übte das Emailliren, ahmte die türkischen mit Silber damascirten Dolche nach, machte auch eiserne, schön mit Gold eingelegte Ringe, wie solche als Nachahmungen der in antiken Graburnen gefundenen damals beliebt waren, und hatte namentlich viel goldne Medaillen für die Signori und Nobili zu machen, welche solche Prägstücke mit einer Figur, einer Gruppe oder Scene darauf, an ihren Mützen trugen. Im J. 1527 ward seine künstlerische Thätigkeit durch die kriegerischen Vorfälle in Rom unterbrochen. Im Castel Santangelo als Bombardier angestellt, that er die vortrefflichsten Schützendienste, erschoss den Herzog von Bourbon, der die Stadt eingenommen, vor den Mauern derselben und sandte auch dem Prinzen von Oranien die tödtende Kugel. Nach der Kapitulation ging Benvenuto zunächst nach Florenz; bald aber reiste er nach Mantua ab, wo Giulio Romano ihn dem Herzoge empfahl. Für Letztern, dem sein Wachsmodell zu einem Reliquiarium ausserordentlich gefallen hatte, musste er ein Kästchen schaffen zur Aufnahme des angeblich vom heil. Longinus nach Mantua gebrachten Blutes Christi. An diesem Hofe schnitt Cellini auch das Siegel für des Herzogs Bruder, den Kardinal, der ihm auch andre kleine Arbeiten auftrug. Nach einem nur viermonatlichen Aufenthalte ging er von Mantua nach Florenz zurück, sah hier aber seinen Vater und seine meisten Bekannten nicht wieder, da diese alle während seiner kurzen Abwesenheit vom schwarzen Tode dahingerafft waren. Nachdem er hier eine Medaille mit dem die Himmelskugel tragenden Atlas gefertigt hatte, folgte er dem Rufe nach Rom, wo der

Papst ihm auftrug, den Kopf des Pluviale in getriebenem Golde zu machen. Dieses Werk, in Form eines mässigen Tellers, zeigte in halberhobener Arbeit den Gottvater und ward ausserdem mit einem schönen Diamant und andern köstlichen Steinen geschmückt. Benvenuto hatte seine Arbeit daran noch nicht beendigt, als er auch schon einen neuen Auftrag vom Papst erhielt, nämlich eine Medaille zu schneiden, die auf der einen Seite das Eccehomo, auf der andern Papst und Kaiser mit dem Kreuze zeigen sollte. Dieser Stempelschnitt erwarb ihm die Stelle eines Stempelschneiders bei der päpstlichen Münze, in welcher Eigenschaft er den Stempel zu einem Zweicarolinenstück mit dem Bilde des Papstes auf der einen und dem meerwandelnden Heiland auf der andern Seite fertigte. Im J. 1532 musste er das Modell zu einem Kelche liefern; unter demselben brachte er in drei völlig runden Figuren die Liebe, den Glauben und die Hoffnung an, auf dem Untersatze aber in halberhobener Arbeit die Geburt und Urständ Christi nebst der Kreuzigung Petri. Der heil. Vater bezeugte das äusserste Interesse für dieses Werk, dessen Vollendung sich freilich durch ein Augenübel des Künstlers verzögerte. Endlich forderte der Papst, dem das vorgegebene Augenübel zu lang anhielt, mit Ungestüm seinen Kelch, aber der Künstler zahlte lieber die dazu empfangenen Gelder (500 Scudi) zurück, als dass er sich von dem Werke getrennt hätte. Mittlerweile war gegen Benvenuto Verdacht erhoben worden, den gleichfalls vom Papst beschäftigten Goldschmied Tobias ermordet zu haben; nun vermehrte er zwar, indem er sich aus Rom entfernte, den Verdacht, durfte jedoch, da das Gerücht über ihn sich als nichtig erwies, bald wieder in Rom erscheinen. Jetzt vollendete er eine Münze mit des Papstes Bilde, die in Gold, Silber und Kupfer ausgeprägt ward. Die ersten Gepräge davon haben glatten Revers, auf den spätern aber ist Moses dargestellt, wie er den Quell aus dem Felsen schlägt, mit der Umschrift: *ut bibat populus!* Papst Clemens, der diese Münze bestellte, erlebte ihre Vollendung nicht mehr; sein Nachfolger, Paul III., bestätigte zwar unsern Cellini wieder als päpstlichen Stempelschneider, aber von dem natürlichen Sohne dieses Papstes, der ein Todfeind des Künstlers war, blieb für Benvenuto keine andre Rettung als die Flucht nach Florenz übrig. Hier machte ihn Herzog Alexander zu seinem Münzmeister; als solcher schnitt Cellini das florentinische Vierzig-Soldi-Stück mit des Herzogs Bildnisse und Wappen; dann lieferte er den Stempel für die halben Julier (*Giulj*), ferner den Johanneskopf im Vollgesicht (die erste Münze der Art, die in so dünnem Silber geprägt worden) und auch die Stempel zu den Goldgulden mit Kreuz und kleinen Cherubim und dem herzogl. Wappen. Nun ward er aber nach Rom zurückgerufen, indem er vom Papst einen Freibrief erhielt, durch welchen geschützt er sich wieder in der ewigen Stadt sehen lassen durfte, da sein letztes Entweichen aus Rom auch wegen einer Mordthat geschehen war, die er, freilich im Jähzorn, an einem gewissen Pompeo aus Mailand begangen hatte. Zu dieser Zeit lieferte er den goldenen mit Edelsteinen ausgezierten Deckel zu einem Brevier mit Miniaturen, welches Kaiser Karl V. bei seiner Anwesenheit in Rom nebst andern Geschenken (z. B. einem von Benvenuto künstlich gefassten Diamanten) vom Papst erhielt. Im J. 1537 ward Cellini zu Franz I. nach Frankreich berufen; jedoch kehrte er, erkrankt, bald wieder nach Rom zurück, wo seiner jetzt das Gefängniss wartete. Einer seiner Gesellen hatte nämlich die Anklage gemacht, dass Cellini einen grossen Schatz von Edelsteinen besitze, den er damals entwendet habe, als ihm der in der Engelsburg belagerte Papst die Kronen auszubrechen befohlen. Indess erhielt Cellini auf Verwendung des Kardinals von Ravenna seine Freiheit wieder (um 1540) und er fertigte nun für diesen seinen Gönner viele kostbare Arbeiten, namentlich ein reiches Salzfass, einen schönen Becher mit halberhobenen Arbeiten und das grosse Kardinalsiegel, welches er mit zwei Geschichten von kühner und guter Zeichnung (St. Johannes in der Wüste predigend und St. Ambrosius die Arianer vertreibend) ausschmückte. Hierauf sehen wir Benvenuto von Neuem nach Frankreich wandern, wohin ihn und Primaticcio nebst andern italienischen Künstlern der Ruf Franz des Ersten zog. Dieser König, der schon einen Becher und ein Becken von Cellini besass, begehrte nach Besichtigung des zu dem Salzgefäss für den Kardinal von Ravenna entworfenen Wachsmodells einen ähnlichen Tafelaufsatz und wies dafür sofort die Summe von 1000 gewichtigen Goldgulden (Florinsd'or) bei seinem Schatzmeister an. Benvenuto schritt nun wohlgemuth zum Werk und vollendete es unter Beihilfe mehrer, namentlich deutscher Goldschmiedsgesellen, vor deren Geschick und Fleiss er grosse Achtung besass. Er setzte diesen Tafelaufsatz auf ein Postament von Ebenholz und umgab ihn mit einem Kreise von acht goldnen Figuren, welche Tag und Nacht und die Hauptwinde vorstellen. Die beiden Vorderseiten des als Pfeffergefäss dienenden Tempelchens zeigen die drei Lilien Frankreichs und den Buchstaben *F*, neben welchem ein Drache und die kön. Krone in blauer Emaillirung angebracht sind. In den

prächtigsten Schmelzfarben prangen die Blumen, Früchte und Thiere. Das Werk ist Grosserie-Arbeit, als deren Erfinder Cellini selbst betrachtet wird und welche darin besteht, dass über Erz- oder Thonmodelle die Gold- und Silberplatten getrieben, die Figuren stückweis ausgehämmert und dann die Stücke zusammengefügt werden. (Dieser hochberühmte goldene Tafelaufsatz steht jetzt als Nr. 1 unter den Kostbarkeiten des zweiten Schrankes im sechsten Zimmer der k. k. Ambraser Sammlung zu Wien. Karl IX. von Frankreich schenkte im J. 1570 dieses Kleinod des kön. Schatzes dem Oheim seiner Gemahlin, dem Erzherzog Ferdinand, und fügte diesem Geschenke auch zwei andre kostbare Gefässe von Cellinischer Arbeit bei, nämlich den goldenen mit Edelsteinen und Perlen geschmückten Hofbecher, auf dessen Deckel der Erzengel Michael in diamantener Rüstung steht, und die prächtige, reich mit Edelsteinen besetzte Doppelkanne, welche letztern Werke unter Nr. 2 und Nr. 4 desselben Schrankes im nämlichen Zimmer der Ambsaser Samml. gefunden werden.) Noch prächtiger und kunstvoller als dieser kostbare, sehr uneigentlich Salzfass oder Saliera genannte Tafelaufsatz, soll das Modell eines Springbrunnens gewesen sein, welches er Franz dem Ersten überreichte, der es leider nicht ausführen liess. Auch Statuarisches arbeitete Cellini am französ. Hofe, z. B. die Silberstatue des Jupiter und die nach der Antike gebildete silberne Kolossalbüste des Julius Cäsar, welche Werke aber verschollen und wahrscheinlich in die Münze gewandert sind. Ferner hatte er das ebenfalls nicht mehr vorhandene ungeheure Modell einer Marsfigur gemacht, deren Kopf z. B. als Schlafgemach benutzt ward. Erhalten hat sich dagegen das elegante, mit grosser Zartheit ausgeführte Bronzerelief der sogen. Nymfe von Fontainebleau (jetzt im Museum zu Paris), wozu er den Kopf eines schönen Mädchens modellirte, das er im Park dieses kön. Lustschlosses an sich gezogen hatte; ferner der mit Figuren, Masken, Arabesken etc. von kunstvoller getriebener Arbeit reich geschmückte Ritterschild (jetzt in der Georgenhalle zu Windsorcastle), welcher einem gleich werthvollen Schilde in der Waffensammlung des Prinzen Karl von Preussen ähnlich ist. Da sich bei Franz I. in Folge ausgebrochenen Krieges grosser Geldmangel erzeugt hatte und der König den Künstler, statt ihm die bedeutenden Rückstände zu zahlen, mit einer Abtei abspeiste, gefiel es unserm Meister nicht länger in Frankreich, daher er 1545 Urlaub zu einer Reise ins Vaterland nahm. In Florenz angekommen, ward er vom Herzog Cosimo bestens empfangen, in dessen Dienste er nun gegen ein Jahrgehalt von 200 Scudi trat. Hier schuf er zunächst die Bronzestatue des Perseus, ein ziemlich nüchtern ausgefallnes Werk (jetzt in der Loggia de' Lanzi zu Fl.), an dessen Guss aber ein Stück Seele und Leben des Künstlers hing. In seiner Selbstbiographie klagt Benvenuto zu wiederholten Malen über die Unzulänglichkeit der Geldmittel bei Ausführung dieser Statue, an welcher er über acht Jahre beschäftigt war. Vom J. 1546—52 betrugen seine Auslagen dafür bereits 1200 Scudi. An Erz allein verwendete er 5105 Pfund für den Perseus, 2500 Pf. für die Medusa, 1107 Pf. für die Figuren und Ornamente des Postaments, 360 Pf. für die Unterlage der Medusa. Am 27. April 1554 ward der nach langen und wiederholten Störungen endlich vollendete Perseus aufgedeckt, ärntete den Beifall der Künstler, des Volkes und des Herzogs. Charakteristisch ist für die mit Unrecht besungene „Mediceergüte,“ dass Herzog Cosimo zwar dem Künstler die Summe versprach, um welche die erfahrensten Künstler den Perseus nach der Vollendung schätzen würden, aber sein Wort so wenig hielt, dass, als die Sachverständigen die Statue mit allen Unkosten auf 16,000 Scudi d'oro (den Scudi zu 7 Lire 10 Soldi gerechnet) geschätzt hatten, er von dieser Summe baare 12,500 Scudi abbrach, sich dabei in seinem schamlosen Geize auf einen nichts weniger als kunstverständigen lüderlichen Soldaten berufend, der das Bild auf 3,500 Scudi geschätzt habe! So wusste der schmuzige Mediceer dem Künstler das Messer an die Kehle zu setzen; ja nicht genug, — Benvenuto musste es sogar sich gefallen lassen, die durch Herabschätzung endlich festgestellte Summe von 3500 Scudi für Arbeit und Auslagen in monatlichen Fristzahlungen von 25, 50 und 100 Scudi nach und nach zu erheben, ja er musste von Zeit zu Zeit, wenn diese ins Stocken geriethen, noch demüthige Bittgesuche um Fortsetzung der Zahlungen einreichen, und sah sich im J. 1560 noch immer nicht völlig bezahlt. (Eben so langsam, aber ehrlicher als Cosimo de' Medici, zahlte König Franz seine Schuld an Cellini ab, die sich im J. 1550 immer noch auf 1687 Goldscudi belief.) Im J. 1551 war Cellini nach Rom gegangen, um mit dem Mäkler Bindo Altoviti Geschäfte abzumachen; bei dieser Gelegenheit fertigte er eine Erzbüste dieses Mannes, die sich noch in Rom befindet und damals selbst das Lob des grossen Buonarroti ärntete. Für denselben Mäkler hatte Cellini schon früher drei kleine Figuren: Glaube, Liebe und Hoffnung gefertigt, welche aber der Herzog Cosimo 1552 für sich übernahm. Unter den vielen Gegenständen von Werth, welche er für Letztern theils als Juwelier

und Goldarbeiter, theils als Bildhauer und Erzgiesser ausführte, ist besonders hervorhebenswerth die treffliche **Bronzebüste des Herzogs** von doppelter Lebensgrösse, in Harnisch bis zum Gürtel, welches ungemein reich verzierte Werk von den Sachverständigen auf 1000 Goldscudi geschätzt, vom Herzog aber nur mit 800 Scudi bezahlt ward. Dieser sandte sie nach Elba; jetzt befindet sie sich wieder in Florenz (im dasigen Museum). In der Mediceerstadt versuchte sich Cellini auch in Marmor; so arbeitete er z. B. eine Gruppe des Apollo und Hyazinth, eine Statue des Narzissus etc. Endlich ist noch eines Werks Erwähnung zu thun, das Cellini zur Zeit seines Aufenthaltes in Rom für den Kardinal Alexander Farnese ausführte: nämlich des in einem ausgezeichneten ornamentistischen Style gearbeiteten Deckels eines Gebetbuches, das in die Bibliothek zu Neapel gekommen ist und Miniaturen von Clovio enthält. — Vom J. 1558 an finden wir Cellini's Thätigkeit unterbrochen; im Hinblick auf seine grossen Schuldner nämlich that der ungewöhnliche Künstler einen ungewöhnlichen Schritt, um sicher zu seinen Aussenständen zu kommen, nahm im Juni gedachten Jahrs die Tonsur und empfing die ersten geistlichen Weihen mit besondrer Genehmigung des erzbischöflichen Vicars von Florenz, von dem er zugleich die Ermächtigung erhielt, gegen seine Schuldner zu verfahren und verfahren zu lassen. Indess liess sich Cellini, dessen Wesen nichts weniger als geistlich gestimmt war, schon im J. 1560 wieder seines geistlichen Charakters entbinden, um seinen Neigungen wieder nachgehen zu können und seinen unehelichen Kindern, zwei Töchtern und einem Sohne, für die er äusserste Liebe hegte, die Legitimität zu sichern. Sein letztes uns bekanntes Werk ist ein lebensgrosser Heiland am Kreuz von vortrefflicher Arbeit, den er in Marmor für den Herzog Cosimo ausführte. Dieses marmorne Crucifix kam als Geschenk an Philipp II. nach Spanien, wo es sich noch im Escurial befinden mag. Es ist bezeichnet: *Benvenutus Cellinus civis florentinus faciebat* 1562. Bis zu demselben Jahre reicht die höchst interessante **Selbstbiographie**, die uns Benvenuto — der Michelangelo der Goldschmiede — aus seiner Feder hinterlassen und welche durch **Goethe** ihre Verdeutschung (Tübingen 1803) erfahren hat. — 1806—11 erschienen zu Mailand: *Opere di B. Cellini. (Vita da lui medesimo scritta, nella quale si leggono molte importanti notizie appartenenti alle arti ed alla storia del secolo XVI. Due trattati, uno dell' oreficeria, l'altro della scultura. Coll' aggiunta di poesie, lettere e altre operette. Ora per la prima volta ridotta a buona lezione ed accompagnata con note da G. P. Carpani.* Mit Porträt und andern Kupfern.) Die beste Ausgabe von Cellini's Selber-Lebensbeschreibung ist durch Dr. **Francesco Tassi** zu Florenz 1829 bei Guglielmo Piatti in 3 Bänden (in gr. 8) unter dem Titel erschienen: *Vita di B. Cellini scritta da lui medesimo, restituita alla lezione originale sul manuscritto Poirot ora Laurenziano ed arricchita d'illustrazione e documenti inediti. Ricordi, prose e poesie di B. Cellini con documenti la maggior parte ined. in seguito e ad illustrazione della vita del medesimo raccolti e pubblicati dal dottor Fr. Tassi.* (Mit Index, Porträt und Facsimile.) Eine kleinere Ausgabe — *Vita di B. Cellini, giusta l'autografo pubbl. del Tassi, con* 5 *tavole in rame* — ward durch Prof. Choulant veranstaltet und erschien zu Leipzig 1832 in zwei Duodezbänden. Eine französische Uebersetzung — *Vie de B. Cellini, orfèvre et sculpteur florentin; avec des notes sur les contemporains, les faits historiques et les ouvrages de cet artiste* — erschien von D. D. **Farjasse** zu Paris 1833 in zwei Octavbänden. Die Manuscripte Benvenuto's, von der verschiedensten Art, finden sich zu Florenz in der Laurenzianischen, Marcianischen und Ricardianischen Bibliothek. Die Haushaltungs- und Rechnungsbücher in der Bibliothek Ricardi sowie Mehres aus dem Marcianischen Codex hat Tassi in seiner Ausgabe der *Vita del Cellini* benutzt; Andres hat Dr. Johann **Gaye** in seinem *Carteggio d'artisti* (*Firenze* 1839—40) B. II. S. 421 und B. III. S. 549 mitgetheilt.

Cels, **Cornelis**, geb. zu Lier 1778, lernte unter dem Maler Lens, ging mit seinem belgischen Landsmanne Suvée im J. 1801 nach Rom, erhielt hier den Preis der Accademia di San Luca und ward Mitglied und Professor derselben. Hier malte er die gerühmte Abnahme vom Kreuz, welche nach Antwerpen in die Kirche St. Paul kam und gut componirt ist, in ihrem Arrangement aber stark nach Rubens weist. Vom J. 1807 an finden wir Cels eine Zeitlang in Antwerpen, dann in Brüssel thätig. Aus dieser Zeit datirt sein Tod des Täufers (in der grossen Kirche zu Lier) und die Marter der heil. Barbara (in der Brügger Salvatorkirche). Auf der belgischen Kunstausstellung 1816 debütirte er mit einer Sappho und einer Venus, die grossen Beifall fanden. Hierauf liess er sich im Haag nieder, wo er Bildnissmalerei betrieb; später ward er Prof. an der Kunstakademie zu Tournay, wo er wiederum Historien malte. Man kann in den Leistungen dieses Belgiers deutlich zweierlei Epochen unterscheiden, die eine, in welcher er sich ganz nach dem Muster der Antike gebildet hat, die

andre, in welcher er die vorraffaelischen Italiener zu seinem Vorbilde genommen. Die letztere Epoche ist seine bessere und aus ihr stammt das Hauptaltarbild der Antwerpener Paulskirche her, welches in der Zeichnung edel und streng, in der Farbe aber trocken ist; die Schatten sind schwarz und das Kolorit gleicht mehr dem eines Freskobildes. Abgebildet ist diese Kreuzabnahme in Mr. de Bast's *Annales du Salon de Gand, p.* 79.) Ein Bild aus der andern Epoche des Cels sieht man in der kleinen Kirche St. Augustin zu Antwerpen; es stellt Mariens Besuch bei Elisabeth vor, aber die Visitation der *sine labe concepta* mutterwerdenden Maria ist hier plump und unangenehm genug ausgefallen.

Celtische Denkmäler; s. Keltische Denkmäler.

Cement; s. unter „Mörtel.“

Cenci, Filippo, Kupferstecher zu Florenz, ein Schüler des Raphael Morghen, in dessen Stechweise auch seine Blätter ausgeführt sind. Man hat von Cenci den reinlich und fleissig mit zweckmässig abwechselnden Strichen ausgeführten Stich des Fornarinenbildnisses nach Raffael sowie des raffaelischen Selbstporträts nach dem Urbilde in der Münchener Pinakothek.

Cenotaphium, nach griechischem Laut Kenotaphion, ein Todtenmal, das nur zur Erinnerung an den Abgeschiedenen errichtet war, ohne seine Ueberreste zu enthalten. Die ersten Kenotaphien waren einfache Grabmäler zum Andenken für Solche, deren Gebeine nicht aufgefunden werden konnten, z. B. wenn sie im Meere ihr Grab gefunden. Bei der Weihe eines solchen Ehrenmales ward der Verstorbene dreimal mit Namen gerufen und eingeladen im leeren Grabe seine Wohnung zu nehmen; dasselbe geschah, wenn ein geliebter Todter fern von der Heimath begraben lag und ihm von den Angehörigen oder sämmtlichen Mitbürgern ein (oft sehr prachtvolles) Kenotaph in der Vaterstadt errichtet ward. Ebenso waren Kenotaphien die Grabstätten, welche man für sich und die Seinigen bei Lebzeiten erbauen und einrichten liess. Im Mittelalter spielen die Kenotaphien ebenfalls ihre Rolle, und zwar als in den Kirchen aufgestellte Sarkophage zum Gedächtnisse Verstorbener, die an einem andern Orte, als wo man ihnen diese Denkmale errichtete, begraben liegen. Mit den Kenotaphien sind nicht zu verwechseln die Epitaphien; s. über letztere den bes. Art.

Centauren; s. Kentauren.

Centelasso, berühmter spanischer Bildner, der zu Anf. des 15. Jahrh. blühte. Von ihm rührt das 1410 gefertigte schöne Chorgestühl im Dome zu Valencia her.

Cento, Städtchen am Reno im Kirchenstaat, Geburtsort des Malers Guercino, von dem in den dasigen Kirchen und bei Sign. Chiarelli Panni mehre Gemälde vorhanden sind.

Cepotaphium (griechisch „Kepotaphion“), ein von einem kleinen Garten umgebenes Grabmal, oder ein Grab in Gestalt eines Gärtchens. Die Römer nannten solche Gartengräber oder Gruftgärten auch *hortuli religiosi*. Unsre förmlich zu Blumengärtchen angelegten Begräbnissstätten, in welcher Art z. B. auf dem Leipziger Friedhofe jetzt die meisten Familienbegräbnisse an den Seiten der Friedhofsmauern und auch die abgeschlossenen Ruhestätten in den mittleren Gräberreihen der überhaupt gartenmässig angelegten Friedhofsabtheilungen eingerichtet sind, erinnern lebhaft an jene schöne Sitte, wie sie sich bei Griechen und Römern in den Kepotaphien aussprach.

Ceramicus, die bedeutendste Vorstadt Athens, die ihren Namen von den zahlreichen dort wohnenden Töpfern hatte, nach der Sage aber von einem Heros Ceramus (Keramos) benannt war. Im Bereich dieser Töpferstadt, die in der Sprache der Griechen Kerameikos lautet, hat man denn auch noch viele Gefässe (Oelflaschen und Vasen) aufgefunden. Die schätzbarsten derartigen Denkmale attischer Kunstindustrie sind hier wie im Piräus zumeist in Gräbern entdeckt worden.

Ceramus (im Griechischen „Keramos“), ein attischer Heros, Sohn des Bacchus und der Ariadne, nach welchem der Ceramicus in Athen benannt worden war.

Cerbara ist der Name dreier Scalpturarbeiter Italiens, welche der neuesten Zeit angehören. Giov. Battista C., der um 1812 verstarb, schnitt trefflich in Halbedelstein und hat nicht geringere Gemmen geliefert als die, welche man von den besten Steinscalptoren aus der Zeit Leo's X. kennt. Giuseppe C. war ebenfalls Steinschneider, übte aber mehr die Stempelschneidekunst, ohne es in seiner Art zu dem Ruhme Giovanni Battista's zu bringen. Von ihm sind die Stempel zu den neuen römischen Silberkronen, die 1825 in Kurs kamen, mit dem geistlosen Brustbilde des Papstes und der ebenso schlechten Figur der Religion auf dem Revers. Dagegen hat sich Niccolo Cerbara zu Rom als tüchtiger Stempelschneider bewährt und bedeutenden Ruf erworben. In seinen Medaillen wird der wohlthätige Einfluss Karl Friedrich

Voigts aus München erkannt. Er hat die röm. Münze gefälliger und kunstgerechter gemacht, und besitzt an den beiden Girometti strebensverwandte Fachgenossen. Von Niccolo Cerbara sind unter andern anzuführen: die Medaille grossen Formats auf den Kardinal Gonsalvi (welche sich von der gleichen des Girometti durch einen Cippus unterscheidet, während die des Letztern blosse Schrift hat), die Denkmünze auf den Präfekten Aloisio del Drago (vom J. 1829), die des Generalschatzmeisters Mario Mattei und des Kardinal-Camerlengo Geleffi, ferner der vom J. 1830 datirende Stempelschnitt zum 30 Bajoccistück mit dem gelungnen Porträt des Papstes Pius VIII. und andrerseits mit dem St. Exuperantius und der heil. Speranza (wo Stellung, Haltung und Faltenwurf nichts zu wünschen übrig lassen), die Sedesvacanzmünzen und die Scudi Gregors XVI. (von netter und fleissiger Arbeit), die Denkmünze auf die Wiederherstellung der Citadelle von Ancona (eine Ansicht der vom jüngern San Gallo gebauten Citadelle, mit der Inschrift: *Arce Anconitana restituta novis operibus munita anno MDCCCXLII.*) und zwei Preismedaillen. Die eine der letztern (für den unter dem Namen der *Virtuosi del Pantheon* bekannten Künstlerverein, an dessen Spitze der Bildhauer Fabris steht, der zu bestimmten Zeiten Preisaufgaben zu stellen pflegt) hat auf der einen Seite des Papstes Bildniss, auf der andern eine vorzüglich gearbeitete Ansicht der Fasade des Pantheons, freistehend und ohne das Moderne, mit der Inschrift: „*Insigne Congregazione artistica dei Virtuosi al Pantheon. Concorso Gregoriano Premio.*“ Die andre ist für die jungen Chirurgen, welche sich im Spital von S. Giacomo in Augusta (am Corso) besonders auszeichnen, und zeigt auf der einen Seite die Figur des heil. Johannes de Deo (dessen Orden, dem der bekannten Benfratelli, die Obhut über dieses Spital anvertraut ist) nach der in der Peterskirche befindlichen Statue von Filippo Valle, deren verworrene Gewänder und gebrochene Linien freilich für ein Prägstück wenig passen. Im J. 1843 hat N. Cerbara in Verbindung mit P. Girometti eine „Sammlung von Denkmünzen mit den Bildnissen berühmter Italiäner aller Zeiten“ unter der Benennung *Serie iconografica numismatica dei più famosi Italiani* herauszugeben begonnen; ein Unternehmen, welches den Beifall, den es gefunden, nicht minder hinsichtlich der Idee als hinsichtlich der Art der Ausführung, der Behandlung und Charakteristik der Köpfe verdient. Jedes Stück dieser Medaillenreihe hält 18 Linien im Durchmesser, zeigt ein Bildniss und auf der Kehrseite eine lateinische Inschrift, von einem je nach dem Fache, in welchem der Dargestellte sich ausgezeichnet, und je nach dem Charakter seines Verdienstes verschiedenen Kranze umgeben. Die auf 100 Stück bestimmte Serie gibt in zehn Klassen folgende Bildnisse: 1) Malerei: Giotto, Fra Bartolommeo, Pietro Perugino, Raffael, Correggio, Tizian, Lionardo da Vinci, Annibal Caracci, Giulio Romano, Domenichino; 2) Sculptur: Niccolò Pisano, Lorenzo Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, Michelangelo Buonarroti, Benv. Cellini, Sansovino, Bernini, Giov. da Bologna, Canova; 3) Architektur: Arnolfo di Lapo, Brunnelleschi, Palladio, Leo Batt. Alberti, Antonio Sangallo, Bramante, Franc. de' Marchi, Domen. Fontana, San Micheli, Vignola; 4) Musik: Guido von Arezzo, Palestrina, Gesualdo, Durante, Pergolese, Marcello, Martini, Jomelli, Cimarosa, Clementi; 5) Dichtkunst: Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Poliziano, Chiabrera, Vittoria Colonna, Alfieri, Metastasio, Goldoni; 6) Literatur: Boccaccio, Bembo, Macchiavelli, Guicciardini, Segneri, Bartoli, Sforza Pallavicini, Muratori, Tiraboschi, Maffei; 7) Mathematische und Naturwissenschaften: Lionardo da Pisa, Galilei, Fracastoro, Malpighi, Cavalieri, Torricelli, Francesco Redi, Volta, Morgagni, Lagrange; 8) Theologie und moralische Wissenschaften: St. Thomas von Aquin, C. Baronio, Bellarmin, Bartolo von Sassoferrato, Baldo von Perugia, Andrea Alciato, G. B. de Luca, Filangieri, Vico, Genovesi; 9) Feldherren: Marcantonio Colonna, Andrea Doria, Alex. Farnese, Dandolo, Montecuccoli, Emanuel Filibert, Morosini, Bartolommeo Colleone, Scipione Gonzaga, Eugen von Savoyen; 10) Förderer der Civilisation: Innocenz III., Gregor VII., Julius II., Leo X., Sixtus V., Cosimo und Lorenzo de' Medici, Marco Polo, Colombo, Flavio Gioja. Unter den uns bekannt gewordenen Stücken dieser Bildnissmedaillensammlung gehören die Denkmünzen auf Buonarroti, Bembo und Cosimo de' Medici dem Girometti, die auf Galilei und Papst Julius II. dem Cerbara an.

Cerberus (im Griechischen „Kerberos“), der vielköpfige Hund der Unterwelt, Sohn des Typhaon und der Echidna. Hesiod (Theogonie 311.) nennt ihn fünfzigköpfig, während Apollodor ihn mit drei Hundsköpfen, einem Drachenschwanz, und auf dem Rücken mit Köpfen verschieden gestalteter Schlangen schildert. Der Apollodorischen Schilderung entsprechen die Bildwerke. Cerberus steht an der Mündung des Acheron und wird von Virgil der *janitor orci* (der Schliesser oder Thorwart des Orkus) genannt.

Cerealien, Ceresfeste; s. unter Ceres.

Cerealis, ein römischer Töpfer, dessen Name auf einem in Rottenburg am Neckar gefundnen sehr zierlichen Gefässe gelesen wird, auf welchem der Kampf der Pygmäen mit den Kranichen *en relief* dargestellt ist.

Ceres, bei den Griechen Demeter genannt, war die Tochter des Saturn und der Rhea, und theilte das Schicksal mit ihren Geschwistern, gleich nach der Geburt vom Vater verschlungen zu werden, worauf sie zum Zweitenmale geboren ward. Laut der griechischen Sage hatte Demeter (deren Namen man bald durch Erdmutter, bald durch Gerstenmutter übersetzt) mehre Kinder, nämlich von Jupiter die Persephone oder Proserpina, von Poseidon die Despoina und das Ross Arion; doch nur die Proserpina und ihr Raub durch Pluto spielt eine besondre Rolle im Mythus der Göttin. An den Raub ihrer Tochter knüpft sich die Hauptidee ihres göttlichen Wesens und knüpfen sich auch die Hauptpunkte ihrer Verehrung und die Verbreitung ihres Cultus an. Während die spätere Sage, besonders die römische, als den Schauplatz des Proserpinenraubes Sicilien angibt, wird er von Andern bald an den Cephissus in Attika, bald nach Kreta, bald nach Arkadien oder nach Nysa in Asien verlegt. Einstimmig aber erzählen die Mythographen von den Wanderungen der Ceres, um die verlorene Tochter zu suchen. Neun Tage irrt sie trauernd umher, überall, wo sie freundlich aufgenommen wird, Gaben und Segen spendend, oder streng verfahrend, wo sie zurückgestossen oder ihre Geschenke misskannt werden. (Den Triptolemus z. B. beschenkt sie mit einem Drachenwagen und mit Waizen zur Saat; dagegen straft sie den Erysichthon wegen seines an ihr begangenen Frevels.) Sie schwört, nicht eher in den Olymp zurückkehren zu wollen, als bis sie ihre Tochter wiedergesehn, die dann endlich auf Jupiters Geheiss durch Hermes aus der Unterwelt geholt und zur Mutter gebracht wird, mit der Bedingung, dass sie nur ein Drittheil des Jahres bei Pluto, dem Beherrscher der Unterwelt, die übrige Zeit aber bei der Mutter im Olymp zubringen dürfe. — Ceres erscheint im Allgemeinen als Göttin des Landbaues, als Feldgöttin, als Urheberin der Nahrung und des Getreides. Da sich nun aber mit dem Ackerbau grössere Gesittung und Ausbildung rein menschlicher und gesetzlicher Verhältnisse verbindet, so tritt sie auch als gesetzgebende Göttin — Demeter Thesmophoros — sowie als Friedens- und namentlich als Ehe-Göttin auf, während auf der andern Seite ihre mehr unmittelbare Beziehung zur Natur sie wiederum als unterirdisches Wesen hinstellt, was namentlich aus dem Mythus mit Proserpina, mit der sie sogar auch identificirt wird, hervorgeht. Ihre Verehrung war besonders gross auf Kreta, Delos, in Arkadien, Attika, Kleinasien und Sicilien. Nach Herodot und Diodorus Siculus stammte ihr Cultus aus Aegypten, und so lässt sich Demeter wohl auf die ägyptische Isis zurückführen. Die beiden grössten Feste, die sich an den Herescult knüpften, waren die Eleusinien und Themesphorien; neben diesen wurden ihr noch andre auf die Segnungen der Erde, auf Ackerbau etc. bezügliche Feste gefeiert, z. B. die Megalartia (Fest der grossen Brote) auf Delos, die Proärosien (ein Fest, das dem Ackern vorherging), die Chloia (Fest des frischen Pflanzenwuchses) und Haloa (Tennen- oder Aerntefest). Die Ceresopfer bestanden in Schweinen (diese spielen auch in der Sage vom Triptolemus eine Rolle), in Stieren und Kühen, und in Früchten. Besondre Erwähnung verdient die Verehrung der Ceres bei den Römern, bei denen sie zugleich mit *Liber* und *Libera* gemeinschaftliche Tempel und Feste hatte. Das römische Ceresfest (die im Monat April gefeierten Cerealia) dauerte mehre Tage und war mit Circusspielen verbunden; an diesen Tagen trug man weisse Kleider und erfreute sich bei Festgelagen. Im Uebrigen war der Cerescult bei den Römern, die ihn aus Griechenland entlehnten und den Tempeldienst anfangs sogar durch griechische Priesterinnen versehen liessen, so ziemlich gleich mit dem Dienst der Tellus, mit welcher einheimischen Göttin die Demeter am meisten Aehnlichkeit hatte. — In der Ceres erscheint die nährende Natur als Mutter gefasst. Sie wird im Verhältniss zu einem Kinde gedacht, dessen Verlust und Wiedergewinnung ganz geeignet ist, alle Seiten des mütterlichen Gefühls zu entfalten. Diesen Charakter und dieses Verhältniss, auf rein menschliche Weise gefasst, legt die ausgebildete Kunst ihren Darstellungen zum Grunde, nachdem die frühere versucht hatte, mystische Vorstellungen von Naturverhältnissen in zum Theil sehr seltsamen Bildern auszudrücken. (Wir erinnern in letzterer Hinsicht an das grauenhafte Schnitzbild der schwarzen Demeter zu Phigalia, mit Pferdekopf, aus welchem Drachen und andre Thiere hervorwuchsen, Delfin und Taube auf der Hand, welches Standbild, nachdem es durch den Brand vernichtet worden, bekanntlich von Onatas treu nach der Tradition in Erz nachgebildet ward; und an die Münzen von Selinus und Parion, auf denen Demeter von Zeus, der sich in eine Schlange verwandelt hat, umwunden erscheint.) Die Ausbildung des Ideals der Mutter und der Tochter gehört wohl grösstentheils der attischen,

zum Theil erst der Praxitelischen Kunstschule an. Ceres erscheint matronenhafter und mütterlicher als Juno (Hera); der Ausdruck ihres Gesichts ist milder und weicher; die Gestalt erscheint breiter und voller, in völlig umhüllender Gewandung, oft mit vom Oberkleid oder Schleier eingehülltem Kopfe nach Matronenart sitzend und recht eigentlich die Allmutter (Pammeter, Paggeneteira) vergegenwärtigend. Der Aehrenkranz, Mohn und Aehren in den Händen, die Fackeln, der Fruchtkorb, auch das Schwein neben ihr sind ihre sichersten Kennzeichen. Als Friedensgöttin, sowie als Göttin gesetzlicher Ordnung (als welche sie bei den Griechen „Thesmophoros," bei den Römern *Legifera* zubenannt ward), erscheint sie mit Scepter und Diadem. Eben so oft als man sie allein oder mit ihrer Tochter thronend findet, sieht man sie als fruchtspendende Göttin über die Erde dahinschreiten. Die weitere Entwicklung ihres Charakters hängt natürlich von dem Verhältnisse zur Tochter ab. Bei Proserpinens Entführung wird sie als eine erzürnte, schwer gekränkte Gottheit gefasst, welche im Moment der Verfolgung des Räubers mit Fackeln in den Händen, fliegenden Gewandes und auf einem von Drachen gezogenen, seltner mit Rossen bespannten Wagen erscheint. Von dieser gewaltsamen Entführung, welche die Tochter durch Pluto erfährt, ist deren jährlich sich erneuernde Herabführung in den Hades und ihr



Fig. 1.



Fig. 2.

Abschied von der Mutter zu unterscheiden. (Davon, dass Ceres die Tochter nach der Unterwelt geleitet und entlässt, heisst sie Demeter Katagusa.) Gegenüber steht diesen Scenen das Emporsteigen der Tochter aus der Erde und ihre Hinaufführung in den Olymp, gewöhnlich in Begleitung der Frühlings-Hora. Mit Proserpinens Emporsteigen wird die Ertheilung der Segnungen der Ceres als gleichzeitig und engverbunden gedacht; Triptolemus ist es, der den Segen von der nunmehr versöhnten huldreichen Göttin empfängt und auf dem geschenkten Drachenwagen durch die Länder verbreitet. Auch ein dem Triptolemus nahverwandter Heros des Ackerbaues, Buzyges, tritt in Verbindung mit der Göttin auf. Die Tochter der Demeter, Kora (Persephone, Proserpina), hat wenig Individualität in der Kunst erlangt und wird zumeist durch die schärfer charakterisirten Wesen bestimmt, mit welchen sie in Verbindung steht. Einerseits ist sie eine nur jugendlich zarte, jungfräulich gekleidete Ceres; andrerseits ist sie als Pluto's Gemahlin die strenge Herrscherin der Unterwelt, eine stygische Hera; nach ihrer Rückkehr aber zur Oberwelt tritt sie als Braut des Bacchus, als Libera des Liber auf, von dem die Bekränzung mit Epheu und die bacchische Begleitung auf sie übergeht. Der mystische Knabe Jacchos oder Demophon, wie er auf athenischen Münzen an der Brust der Demeter oder sonst neben ihr erscheint, war eine seltene Vorstellung der alten Kunst. Ueber die Herkunft

dieses Kindes schwebt grosses Dunkel, doch scheint es durch den Namen an Bacchus zu erinnern und mag wohl den Bacchusknaben bedeuten, der an den Brüsten der Erdmutter gedeiht. Nach dieser Deutung erklärt sich von selbst, dass dann der Jüngling Bacchus mit der an denselben Brüsten aufgewachsenen Kora in Verbindung tritt. — Hinsichtlich der einzelnen uns erhaltenen Kunstdenkmäler, welche dem Kreise der Ceres angehören, mögen folgende Angaben genügen. Bei der Seltenheit von sichern Ceresstatuen können wir als sichere nur anführen die im Louvre (Nr. 235 nach der *Description* von 1830), welche aber wohl ein zur Ceres gemachtes Porträt gibt; zwei Borghesische Statuen (abgeb. in Bouillon's *Musée des Antiques* 4. 5.); Statue im Berliner Museum (abgeb. in Cavaceppi's *Raccolta d'antiche statue I.* 53. vergl. Böttigers Amalthea II. S. 357); Statue in Neapel (s. Gerhard's N. Ant. S. 28); die thronende Demeter im Palast Rondanini (welche Statue unser Holzschnitt *Fig.* 1 wiedergibt) mit Aehren und Fackeln in den Händen, die indess restaurirt zu sein scheinen; die sitzende Bronzestatue in der Sammlung zu Strawberry-Hill (s. unsern Holzschnitt *Fig.* 2), wo Ceres als Göttin des Landbaues im weitern Sinne erscheint, eine Schaale mit Körnern in der Rechten und ein kleines Gefäss, wahrscheinlich mit Honig, in der Linken haltend, nebst einem Kalbe auf dem Schoosse; der Marmortorso einer Demeter oder Kanephore derselben (von Eleusis nach Cambridge gebracht) mit einem grossen Kalathos auf dem Haupte und dem Gorgonenhaupte auf der Brust. Von Darstellungen in Basrelief erwähnen wir die auf einem zu Gran in der Nähe von Toul gefundenen Ceres-Monument, wo die Göttin, das Haupt zur Hälfte verhüllt und mit einem Diadem geschmückt, in der einen Hand ein Füllhorn mit Früchten hält, mit der andern aber einen Aehrenkranz in Empfang nimmt, den ihr eine zierlich gekleidete Frau darreicht. Ferner das in der Sammlung des Grafen Pourtales zu Paris befindliche Relief aus Eleusis (abgeb. in den *Antiques du cabinet Pourtalès-Gorgier*, *pl.* 18.), wo Demeter mit dem Modius auf dem Haupte, einer Patere in der Rechten und einem (abgebrochenen) Scepter in der Linken dargestellt ist; ihr Haar fällt, wie gewöhnlich, auf Schultern und Nacken herab; neben ihr Kora-Persephone mit aufgebundenem Haar, in den Händen Aehren und eine Fackel. Die Scene ist hier, dass eine Familie (Mann und Frau in betender Haltung, und deren Kind mit einem Opferkörbchen) ein Opferschwein zu der Göttin Altar bringt. Ein athenisches Sarkophagrelief (mitgetheilt von Montfaucon in dessen *Antiquité expliquée T. I. pl.* 45. *n.* 1.) zeigt immitten der grossen Vorstellung die thronende Demeter, welche die Schlange zu den Füssen habend die wiedergewonnene Kora begrüsst und zugleich den Triptolemus als Säemann auf dem von zwei Riesenschlangen gezogenen Wagen aussendet. Auf die Schultern der Demeter lehnt sich der mit Weinlaub und Trauben bekränzte Bacchus; zur Linken sieht man Kora auf einem Zweigespann über die Erde heraufkommen; Selene fährt ihren Wagen. Zur Rechten bemerkt man des Triptolemus Verwandte,

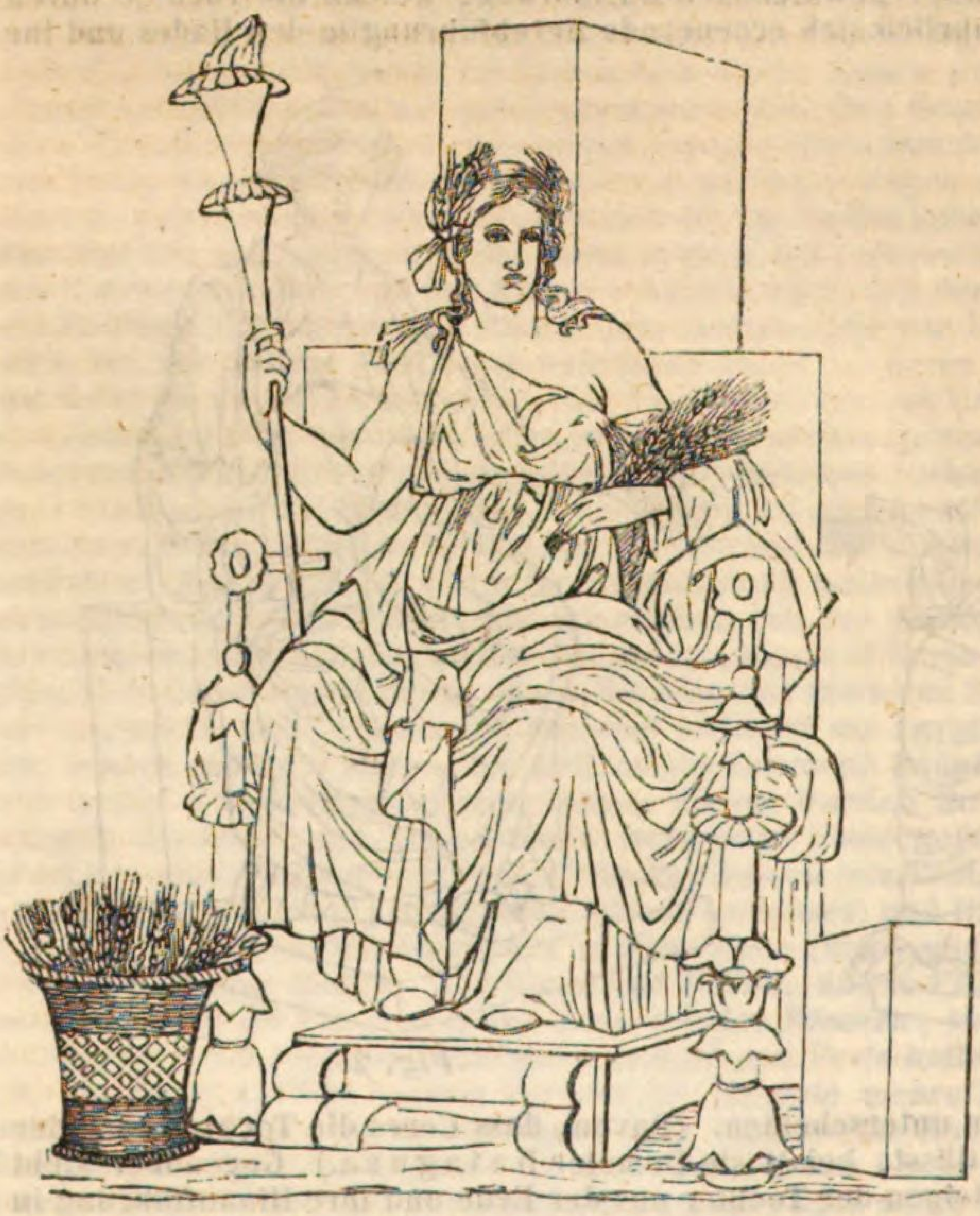


Fig. 3.

die Familie des Keleos: die Königin Metaneira, Keleos selbst, zwei Töchter desselben mit Geräthen des Landbaues, und den kleinen Demophon (Jacchos), der sich halb hinter einem grossen Aehrenbüschel versteckt. — In Terracotten aus Grossgriechenland, namentlich in denen der durch Theodor Panofka's Werk bekannten Sammlung zu Berlin, hat Ceres den Modius auf dem Kopfe, die verhüllte Cista in der Linken, ein Ferkel in der Rechten, zum Theil auch einen Bausch des Gewandes, wie Triptolemus. Terracottenbilder der beiden Göttinnen Demeter und Kora, auch mit dem Jacchos in der Mitte, aus Präneste, werden in Eduard Gerhard's Ant. Bildw. (2—4) mitgetheilt. — Auf einem Denar des Memmius Quirinus, der die *Graeca sacra Cereris* in Rom einführte, sieht man die Ceres thronend, mit Schlange zu Füssen, Fackel und Aehren in der Hand; auf Kaisermünzen von Kyzikos schreitend, zwei Fackeln vor sich hinhaltend, mit bewegtem Gewande; ebenso und mit der Sau neben ihr auf dem Revers einer Silbermünze des römischen Consuls Vibius. Die verfolgende, fackeltragende Demeter auf dem Drachenwagen sieht man auf Münzen von Athen, Kyzikos, Nikäa, Magnesia (wo sie in sehr wilder Bewegung ist), auch auf Denaren der *gens Vibia* und *Volteja*. — Von Edelsteinarbeiten erwähnen wir das Mantuanische Gefäss in Braunschweig, an welchem die Demeter als Gottheit der Fruchtbarkeit mit Kora aus einer Grotte hervortretend, dann mit Triptolemus auf dem Wagen, und von den Horen begrüsst erscheint, und den Cameo des kön. Cabinets zu Paris, auf welchem Triptolemus und Demeter Desmophoros mit den Porträts des Germanicus und der Agrippina, unter Anspielung auf den für die Provinzen des römischen Reichs wohlthätigen Zug der beiden Letztern von Rom nach Antiochien, vorgeführt werden. (S. die Abb. dieses Cameo im Artikel Agrippina.) — Häufig finden sich Scenen der Ceresmythe auf Vasen. — Schliesslich sind zwei Pompejanische Wandgemälde bemerkenswerth, deren eines die Ceres reich mit Attributen ausgestattet auf einem prächtigen Thronsitze darstellt. Die Göttin hat hier Aehren um den Kopf und hält auch solche in der linken Hand; vor ihren Füssen steht ein voller Fruchtkorb (Kalathos); in der Rechten hält sie eine lange Fackel oder Leuchte. Wir theilen dieses Wandbild im Holzschn. *Fig.* 3 mit. Das andre zeigt die Demeter stehend, in reicher Bekleidung; in der Linken hält sie einen niedrigen Fruchtkorb, in der Rechten eine Fackel, um welche sich eine Inful windet. S. den Holzschn. *Fig.* 4.



Fig. 4.

Coriolaria werden in römischen Inschriften zuweilen die Kandelaber genannt.

Ceroferarien, die Kerzenträger, die zur geistlichen, mit den niedern Weihen versehenen Dienerschaft der katholischen Kirche gehören.

Cerquozzi, Michelangelo, auch unter den Benennungen *Michelangelo dalle battaglie* und *Mich. Ang. delle Bambocciate* bekannt, weil er sich in Schlachtenmalerei und im niedern Genre auszeichnete, ward 1602 zu Rom geboren, besuchte mehre Schulen, auch die des Peter von Cortona, hielt sich aber zuletzt an den holländischen, in Schilderungen des gemeinen Lebens ausgezeichneten Meister Pieter van Laar, der in Rom seiner Spasshaftigkeit wegen den Beinamen *il Bamboccio* empfing und dessen Werke daher „Bambocciaten" genannt wurden. Cerquozzi hatte ganz den launigen Geist wie der holländische Pieter. Seine Auffassungskraft und seine Fantasie waren gleich gross. Erzählte man ihm von einer Schlacht oder berichtete man ihm eine komische Scene, so konnte man sicher rechnen, sie von ihm sofort in Farben wiedererzählt zu sehen. „Alles was er hörte, sah er." Langes Ent-

werfen war so wenig seine Sache, dass er vielmehr die empfangene Idee frischhin auf die Leinwand brachte. Seine meisten Gemälde kann man als stumme Lustspiele bezeichnen, denn er griff hinein ins volle Menschenleben, und wo er's packte, da war's interessant. Die Figuren in seinen reichen Volksscenen wie in seinen Schlachtbildern sind von einer Trefflichkeit und Lebendigkeit, die ihn als charakterisirenden Maler für seine Zeit einzig erscheinen lassen. Er verstand es wie Wenige, mit dem Pinsel geistreich zu zeichnen, und seinem genialisch leichten Pinselzuge gesellte sich ein lebhaftes vortreffliches Kolorit. Lag es in seinem Charakter, die heitern Momente des gewöhnlichen Menschenlebens mit Vorliebe zu erfassen und die Poesie der Alltäglichkeit in Jahrmärkten, Schäferscenen und andern Genredarstellungen zu zeigen, so hat er doch auch in nicht minderem Grade die ernstere Seite des Lebens verstanden, wie seine Treffen und Schiffbrüche bezeugen. Weil er sich eben an die Wirklichkeit, an das Leben selbst hielt, war er natürlich nicht im Stande, in der von ihm ebenfalls versuchten Historie, die über das gemeine Leben erhoben sein will, etwas Würdiges zu leisten. Zu seinen Hauptbildern gehören der früher in der Gallerie Spada zu Rom befindlich gewesene „'Mas Aniello, welchem ein Haufen Lazzaroni Beifall zuruft," und die „Brunnenkur zu Aqua acetosa," welches Bild verschollen zu sein scheint. — Cerq. lebte bis 1660. Nach ihm sind die Schlachten in Strada's Werke *de bello Gallico* gestochen. Von ihm selbst hat man 15 geätzte Blätter, die aber mehr selten als schön sind.

Certosa, Karthause. Berühmt sind die Karthausen von Neapel und Pavia, deren erstere nur durch ihre Gemälde (wovon eine Auswahl unter dem Titel: „*Le migliori pitture della Certosa di Napoli disegnate e pubblicate dal pittore Angelini ed illustrate da Raf. Liberatore*" [in Fol. 15 Bogen] 1844 zur allgemeinen Kenntniss gekommen ist), letztere aber ausser durch ihre Malerwerke auch durch ihre reiche Architektur von merkwürdig gemischtem Styl und durch ihre bildhauerische Ausschmückung anziehend ist.

Cerva, Giambattista della, ein Mailänder, der um 1550 blühte und mit Lanino zu den besten Schülern des herrlichen Meisters Gaudenzio Ferrari zählt. In San Lorenzo zu Mailand sieht man seinen vor Thomas und den übrigen Aposteln erscheinenden Heiland, ein Gemälde, das durch die seelenvollen Gestalten und durch seine herrliche Farbenharmonie jeden Betrachter zur Bewundrung hinreisst. Leider machen sich Cerva's Schöpfungen sehr selten. Zu bemerken bleibt, dass Cerva der Hauptlehrer Lomazzo's war und dass uns sein Bildniss in einem Gemälde in der Mailänder Katharinenkirche erhalten ist, wo Lanino den Kopf seines Meisters Ferrari zugleich mit dem seines Mitschülers Cerva anbrachte.

Cervetri oder Cervetero (Alt-Cäre), Städtchen mit 3000 Bew. im Kirchenstaate, zur Delegation Civitavecchia gehörig und südwestlich von Bracciano liegend, war in ältester Zeit ein pelasgisch-tyrrhenischer Ort, der bei den Griechen Agylla hiess, durch seine Vermischung mit Tuskern aber den tuskischen Namen Cisra empfing, woraus die Benennung Caere oder Käre entstand. Als etruskische Zwölfstadt war Cäre reich und blühend und hatte feste Mauern aus gewaltigen Steinblöcken; doch nachdem es unter die Jurisdiction eines römischen Präfecten gerathen, sank es allmälig und ging wahrscheinlich unter Sulla ganz unter. Drusus erneuerte die Stadt als eine Colonie von Soldaten und einer Anzahl seiner Clienten; doch blieb sie unbedeutend. Die frühere Handelsstadt Cäre war wegen ihrer Rechtlichkeit bei den Griechen hochangeschrieben; die Cäriten (Cäretaner) verschmähten, wie wir aus Strabo wissen, den Seeraub. Für ihre Verbindung mit Griechenland wie für ihren Reichthum zeugt ihr „Schatzhaus zu Delfi." Der befestigte Hafenort von Caere hiess Pyrgi (jetzt *San Severo*). In der Nähe waren besuchte Warmbäder (jetzt das Dorf *Ceci*, nach Andern *Bagni del Sasso*). — Eine Beschreibung des alten Caere, *Descrizione di Cere antica*, ist zu Rom 1838 durch den Architekten Canina erschienen. In diesem Werke (in 4.) ist der nähere Bericht über den im J. 1836 gemachten sehr merkwürdigen Gräberfund niedergelegt. Durch den Arciprete (Erzpriester) Regulini und den General Galassi ward nämlich in der Nekropole des alten Cäre ein uraltes Grab geöffnet, das sich als ein Prachtgrab aus der ältesten Tyrrhenerzeit erwies und einen reichen Schatz von ganz eigenthümlich etruskischen Werken in Gold, Silber, Bronze und Thon darbot, bei deren keinem auch nur der entfernteste Einfluss griechischer Kunst ersichtlich ist. Diese Wahrnehmung, die auch an der Architektur des Grabes gemacht wird, hat die Ansicht befestigen müssen, dass die Kenntniss der plastischen Kunst nicht erst durch die Einwanderung des Demaratus aus Korinth nach Etrurien gebracht worden, sondern hier schon früher verbreitet gewesen sei. Nachgrabungen des Arciprete Regulini an andern Stellen zu Cervetri haben denselben 1844 auf einen vergrabenen Schatz von nicht weniger als 1500 Assen jener primitiven Gussmünze

geführt, welche vorzugsweise in Italien in Gebrauch geblieben war. Die so beisammen gefundnen Münzstücke stammen nur zum Theil aus römischer Officin, denn auch viele auswärtige sind beigemischt. Aus der Zeit der Neubevölkerung der verfallenen Stadt durch die Drusische Colonie hat man zu Cervetri 1840 eine sitzende Kolossalstatue des Claudius, die lebensgrosse gepanzerte Figur des jüngern Drusus, die des Cäsar Germanicus und eine des ältern Drusus in der Toga, aufgefunden. Diese vier vorzüglichsten Stücke des im besagten Jahre gemachten Statuenfundes sind von der päpstlichen Regierung um den Preis von 7000 Scudi erworben worden. — Die werthvolle Ausbeute, welche die bisher durchforschten Grabstätten der hetrurischen Cäriten gewährt haben, ist hauptsächlich (namentlich eine Anzahl herrlicher Vasen und Kandelaber) in das vom jetztregierenden Papst Gregor gegründete *Museum etruscum* gekommen.

Cesar, ein österreichischer Künstler, schnitt im J. 1842, wo er als k. k. Pensionär in Rom sich befand, eine Medaille zur Verherrlichung des berühmten Mohs. Die Vorderseite enthält das sehr ähnliche Profilbild dieses grossen Mineralogen, und die Rückseite ein aufgeschlagenes Buch mit den vier Grundformen der Mohs'schen Kristall-Lehre, darüber den Vogel Minervens; Hammer und Schlägel und die brennende Grubenlampe versinnlichen die Wissenschaften des Gefeierten, Eichenlaub das deutsche Verdienst, Lorbeeren den allgemeinen Ruhm, der Dornzweig aber unten die Mühen und Schmerzen (und auch oft genug den Dank), die den ungebahnten Weg zu einer neuen Wahrheit umranken. Die Unterschrift: *fecit saxa loqui* ist eine Variation auf das berühmte *te saxa loquuntur* in Salzburg.

Cesari, Alessandro; s. Cesati.

Cesari, Giuseppe; s. Arpino.

Cesariano, Cesare, geb. zu Mailand 1483, etwa sieben Jahre nach Bramante's Ankunft daselbst, lernte bis 1498 bei diesem die Baukunst, ward aber in gedachtem Jahre von einer bösen Stiefmutter aus dem väterlichen Hause verjagt und um sein Erbe gebracht, daher er nach Ferrara wanderte, wo er Unterstützung fand und später in Folge seiner tiefen Studien auf der Universität daselbst grosses Ansehn erlangte. Im J. 1521 gab er zu Como den Vitruv commentirt heraus, bei welcher Arbeit ihn seine Gehilfen um den Lohn betrogen. Endlich ward Cesariano, dessen Kenntnisse in der Geometrie und Architektur ihn empfohlen hatten, als Dombaumeister zu Mailand angestellt, wo er das Innere des Domes, wie es jetzt besteht, vollendete. Er war zugleich Miniaturmaler und starb 1542. Sein Leben hat der Marchese Poleni beschrieben.

Cesati, Alessandro, ein aus dem Mailändischen gebürtiger Stempel- und Steinschneider, dessen Blütezeit um 1550 fällt. Seine Edelsteinschnitte geben den meisten antiken Gemmen nichts nach und sind auch oft, zumal er griechische Beischriften liebte, für Arbeiten des Alterthums genommen worden. Diese Werke verschafften ihm den Beinamen *il Greco* oder *Grecho* (der Grieche). Am Berühmtesten ist sein Cameo mit dem angeblichen Kopfe des Phozion, in welchem er alle modernen Arbeiten dieser Art übertroffen hat. Dieser C. ist einem antiken, nur durch die Unterschrift verfälschten Steine nachgeschnitten, dessen Hochbild einen betagten Mann ohne Bart vorstellt, auf der einen Seite mit dem Namen *ΦΩΚΙΩΝΟC* und auf dem untern Rande der Brust mit der Bezeichnung *ΠΥΡΓΟΤΕΛΗΣ ΕΠΟΙΕΙ*. (Der Genitiv „Phokionos" zeigt das Werk eines Künstlers Phokion, nicht aber den Kopf des berühmten Feldherrn an; durch diese ächte Schrift zur Seite wird aber die untere schon durch das gewöhnliche Sigma verdächtige Schrift, welche sagt: „Pyrgoteles hat's gemacht," sofort Lügen gestraft.) Cesati's Nachschnitt dieser mit Pyrgoteles Namen wahrscheinlich schon im Alterthume verfälschten Gemme war zu Winckelmanns Zeit in der Sammlung Zanetti's zu Venedig und findet sich in Gori's *Dactyl. Zan.* (*tav.* 3.) abgebildet. Nicht minder berühmt ist Cesati's Carneol-Cameo mit dem Bildniss König Heinrichs II. von Frankreich, welcher Stein in Crozat's Kabinet sich befand. (*Mariette: Descript. des pierres gravées du Cabinet de feu M. Crozat, Paris* 1741, S. 69.) Von Cesati sind auch die meisten mit dem Namen *M. Lollius Alexander* bezeichneten Steine, bei denen man also nicht an Werke des alten Alexander, Vaters des Aulos, denken darf. Ausgezeichnet steht C. ferner im Stempelschnitt da; sein Meisterwerk ist die mit *ΑΛΕΧ(?)ΑΝΔΡΟΣ ΕΠΟΙΕΙ* bezeichnete Medaille auf Papst Paul III., auf deren Rückseite der Hohepriester von Jerusalem dargestellt ist, wie sich vor ihm Alexander der Grosse beugt. Von dieser Schaumünze erklärte Buonarroti: hier habe die Kunst des Medaillenschnitts ihr Höchstes erreicht! Abgebildet findet sie sich unter Nr. 33 der von Bonanni herausgegebnen Schaumünzen gedachten Papstes. Uebrigens sind von C. anzuführen: eine Medaille auf Julius III. und Bild-

nissmünzen der Familie Farnese. — Vasari, der dieses Künstlers in den *Vite de' Pitt.* (*part.* 3. *p.* 291. *ediz. Fir.* 1568) gedenkt, hat ihn fälschlich „Cesari" geschrieben.

Cesena am Savio, eine 15,000 Bewohner zählende gutgebaute Stadt des Kirchenstaats, welche Strassen mit Säulengängen und eine Kolossalstatue Pius VII. aufweist. Die vormalige „Kapuzinerkirche" enthält ein gutes Gemälde von Guercino. Eine Viertelstunde von Cesena liegt die schöne Kirche der *Madonna del Monte*, deren Erbauer Bramante von Urbino war.

Cestiusbrücke, *Pons Cestius*, heisst die Brücke zu Rom, welche die Tiberinsel mit dem jenseitigen Ufer verbindet. Sie hat wahrscheinlich ihren Namen von Lucius Cestius, des Cajus Bruder, der nach Havercamps Vermuthung zu den sechs oder acht Präfecten gehörte, welche Cäsar, als er im Jahre der Stadt 708 oder 46 vor Chr. zum Feldzug nach Spanien ging, in Rom zurückliess. Somit fiele dieser Brückenbau noch in republikanische Zeit. Aus zwei gleichlautenden Inschriften wird ersehn, dass der Pons Cestius durch Valentinian, Valens und Gratian wiederhergestellt ward.

Cestiuspyramide, eins der bedeutendsten Denkmäler Roms und das einzige noch ganz erhaltene von mehren Grabmälern in Pyramidenform, die einst zu Rom in Nachahmung ägyptischer Grabpyramiden errichtet worden waren. Dieses Monument datirt aus der Augustischen Zeit und steht an der *Porta Ostiensis* (San Paolo) zum Theil innerhalb, zum Theil ausserhalb der aurelianischen Mauern; die Pyramide erhebt sich auf einem 3¾ Palmen hohen Sockel von Travertin, ist von Backsteinen aufgeführt und mit etwa 1½ Palm starken Quadern von weissem Marmor bekleidet; ihre Höhe beträgt 165 Palmen (112 Fuss), die Breite an der Basis 130 Palmen, die Dicke der Mauern an derselben Stelle 36 P. (24 Fuss). Im Innern findet sich die Grabkammer, die eine Länge von 26, eine Breite von 18 und eine Höhe von 19 Palmen hat. Die Decke ist ein Tonnengewölbe, und die Wände sind mit einem feinen und festen Stuck überzogen. Von den Malereien, welche die Grabkammer zierten, finden sich nur einige Spuren vor. An der Decke bemerkt man noch vier Victorien, deren jede einen Kranz hält. An den Wänden erkannte Falconieri noch im J. 1661 deutlich vier gemalte weibliche Figuren. Derselbe hat sie in Kupfer herausgegeben und in einer langen Abhandlung erklärt, welche in Nardini's *Roma antica* als Nachtrag eingerückt ist. Nach ihm bezieht sich die Darstellung, da der Prätor und Tribunus Plebis Cajus Cestius ausdrücklich in der Inschrift auf der Ost- und Westseite der ihm errichteten Pyramide als einer der sieben Epulonen genannt wird, auf den Gebrauch des von den Epulonen angeordneten und verzehrten Göttermahles; Andre beziehen sie auf die feierlichen Leichenmahle (*Epulae funebres*). Man sieht nämlich die erste Frau zur Linken vor einem kleinen runden Speisetische sitzen; die nächste steht und trägt einen Opferteller mit Kuchen und Kräutern nebst einem Weingefäss in der andern Hand; die dritte, der letztern gegenüberstehend, hält zwei Flöten in den Händen; die vierte aber, welche genüber der ersten sitzt, hat ein heiliges Buch vor sich aufgeschlagen. (In Rom werden kolorirte Blätter nach diesen Malereien verkauft, deren Treue jedoch hinsichtlich der Farben wohl etwas verdächtig ist.) Der untere Theil der Pyramide war lange Zeit verschüttet, bis Papst Alexander VII. das Denkmal ausbessern und bis auf den alten Boden aufgraben liess. Bei dieser Gelegenheit fand man in einzelnen Bruchstücken die beiden Marmorsäulen, die jetzt vor der Pyramide stehen. Auch die Basen derselben wurden gefunden, und ausserdem zwei andre Basen von Marmor, auf deren einer ein kolossaler Fuss von Bronze sich befand. Sowohl diese als die andre trug die Statue des Cestius, wie aus der auf beiden gleichlautenden Inschrift zu schliessen ist. — Die Hauptinschrift auf der Ost- und Westseite der Pyramide heisst: *C. Cestius. L. F. Pob. Epulo. Pr. Tr. Pl. VII Vir. Epulonum.* Dieser Cajus Cestius, des Lucius Sohn, aus der Poblilischen Tribus, mit dem Beinamen Epulo, kann nicht der von den Triumvirn geächtete Prätor C. Cestius sein, der sich selber den Tod gab, sondern ist wahrscheinlich mit Jenem identisch, der in Cicero's *Oratio pro Flacco* als römischer Ritter und Negotiator in Asien erwähnt wird. Letzterer hatte sich als Negotiator, vielleicht als Publicanus in Asien bereichert, und so konnte derselbe, der, wie es scheint, keine Kinder hinterliess, einen Theil seiner Reichthümer zu jenem grossartigen Denkmale bestimmen, das seinen Namen auf die Nachwelt bringen sollte. Sein Bruder Lucius Cestius wird auf der Inschrift der vorerwähnten Marmorbasen unter den fünf Erben erwähnt, welche dem Cajus die Bildsäule errichteten, und ist wohl derselbe, dessen Name zugleich mit dem des C. Norbanus auf zwei Münzen sich findet, auf deren einer Beide als Prätoren bezeichnet sind. Laut einer auf der östlichen Seite weiter unten angebrachten Inschrift ist die Cestiuspyramide in 330 Tagen nach testamentarischer Verfügung von dem Erben Pontius Mela aus der claudischen Tribus und von dem Freigelassenen Pothus errichtet worden. Vergl. über dieses Denkmal die Schrift des Ottavio Falconieri *de Py-*

ram. C. Cest. Epul. (abgedruckt in *Graevii Thes. Vol. IV. pag.* 1462—82); Bartoli's *Sepolcri antichi: Ann. L. VI. c.* 31.); Caylus' *Recueil de Peintures antiques* (Paris 1757); „Denkmäler des alten Roms," nach Barbaults Zeichnung von G. Ch. Kilian (Augsburg 1767. Nr. 46); „Roms Alterthümer und Merkwürdigkeiten" von Edw. Burton, herausgeg. von F. C. L. Sickler (Weimar 1823. S. 254—60); „Beschreibung der Stadt Rom" von Platner, Bunsen, Gerhard und Röstell (3. Bd. 1837. S. 435—39). — Weltbekannt ist der Name der Pyramide durch den Umstand, dass an derselben, in der ruhigsten Gegend Roms, sich der Gottesacker der Protestanten befindet.

Cestrota heissen bei Plinius Gemälde oder Zeichnungen auf Horn, die mit dem Cestrum eingebrannt worden zu sein scheinen, wie es bei diesem Zweige der enkaustischen Malerei auf Elfenbein geschah.

Cestrum hiess bei den Alten der Griffel (*viriculum*) oder Brennspatel, den sie bei ihren zwei ersten Gattungen von eingebrannter Malerei (Wachs- und Elfenbein-Enkaustik) gebrauchten. Als man Kriegsschiffe malerisch zu schmücken begann, entstand die dritte Art enkaustischer Malerei, indem man nun die Wachsfarben durchs Feuer auflöste und den Pinsel gebrauchte. — Ueber Cestrumenkaustik s. „Enkaustik."

Cestuarius, der mit dem Cestus gerüstete Faustkämpfer. Die Cestuarii spielten eine zu grosse Rolle in der alten Welt, als dass sie hätten ausser dem Bereiche der bildenden Kunst bleiben können. Einige Statuen solcher Faustkämpfer sind wohl oder übel erhalten auf uns gekommen. Ein ergänzter, den man sonst für einen Dioskobolos hielt, wird in Dresden aufbewahrt. Vergl. Becker's Augusteum III. 109, S. 26 ff. Ein andrer von Cavaceppi ergänzter ist in dessen *Raccolta* (*tomo I. tav.* 21.) abgebildet. Viele Darstellungen von Cestuarien, darunter wohl manche nach dem Vorbilde einst vorhandner Statuen von grossen Meistern, finden sich auf Gemmen, Vasen und Lampen.

Cestus (griech. Kestos) bedeutet die Faustarmatur, die Wehrriemen der Hände, die Schutz- und Trutzwaffe, womit der Faustkämpfer sich rüstete, bevor er mit seinem Gegner in die Schranken trat. Diese Cestus traten erst mit der gesteigerten gewaltsamen Athletik ein, wie denn auch das Wort erst aus der römischen Zeit datirt. Durch Cestus wird also eine stärkere Faustarmatur bezeichnet als die bei den Griechen in älterer und ältester Zeit üblichen Himantes (Faustgewinde) waren. Die einfachen Wehrriemen der griechischen Heroenzeit wurden später noch bei den Vorübungen zum Faustkampf und auf den Schauplätzen der Agonistik hie und da beibehalten und durch Meilichä bezeichnet, weil sie im Gegensatz zu der schon üblich gewordnen stärkern Faustbewehrung einen schonendern, minder verwundenden Schlag verursachten. Zu Pausanias' Zeit bedienten sich in den Palästren zu Olympia derselben noch die Athleten bei ihren Vorübungen zu den Festspielen. Nach diesem Autor waren die Meilichä sehr fein aus roher Ochsenhaut geschnittene und auf alterthümliche Art zusammengeflochtene Riemen, die um den hohlen oder flachen Theil der Hand gewunden wurden, so dass die Finger frei blieben und sich zur Faust zusammenlegen konnten. Zu dem einfachen Gewinde trat zunächst der scharfe wundenbringende Riemen hinzu, der über das Geflecht hinlief; später ward dieser Riemen noch mit Buckeln, Knoten und Nägeln versehn. Doch diese Verschärfungen genügten den rohern Römern nicht; die verstärkenden Bestandtheile des Faustgewindes mussten mörderischer werden und so kamen die schrecklichsten Geflechte auf: die mit eingenähtem Blei und Eisen ausstaffirten Cestus, in welche Klasse auch die gliederzermalmenden Myrmekes der Griechen gehörten. (Vergl. das sich über die antike Faustrüstung ausführlich verbreitende Werk von J. G. Krause über die Gymnastik und Agonistik der Alten Thl. I. 6, §. 32 ff.) Antike Bildwerke veranschaulichen verschiedenartige Faustgewinde. Einfache bemerkt man z. B. in Inghirami's *Monumenti etruschi* (*vol. II. p. II. tab.* 56). Im *Musée Blacas* (*T. I. pl.* 2. *p.* 10) findet man Riemen mit Nägeln oder ähnlichen Dingen besetzt. Cestus späterer Art erkennt man an zwei Faustkämpfern in Piroli's und Piranesi's *Antichità d'Ercolano* (*T. III. pl.* 56), auch in Murr's Abbildungen der Gemälde und Alterthümer im Museum zu Portici (Thl. VII, Taf. 63). Aehnlich auf dem Medaillon einer Lampe in der *Antichità d'Ercolano* (*T. IV. tav.* 4. *fig.* 8.) und auf einer Gemme bei Tassie *pierres gravées T. II. pl.* 46. *n.* 7962. Vergl. auch Ed. Gerhards antike Bildwerke (Cent. I, 7, 4. 68. und I, 5, 89); Böttigers Vasengem. I, 2, S. 6. Faustkämpfer mit solchen Cestus, die zugleich einen bedeutenden Theil der Arme bedecken, s. im *Musée de sculpt. ant. et mod. par Mr. de Clarac, T. II. pl.* 200. *n.* 736. Ein Faustkämpfer mit Wehrriemen, den man für Polydeukes hält, in demselben *Musée T. III. pl.* 327. *n.* 2042; vergl. *pl.* 270. *n.* 2187.

Ceylon. — Die Insel Ceylon, eins von Indiens Nebenlanden, wo noch indische Grottentempel vorkommen, besitzt Grottenwerke von sehr bedeutender Steinarchi-

tektur; namentlich finden sich bei Dambula-Galle vier Hauptgrotten von bedeutender Grösse, geschmückt mit riesigen Buddhafiguren und andern Gestalten, welche durch ihre Bemalung mit glänzenden Farben hellleuchtend erscheinen. Noch heute dienen diese in grossen und imponirenden Verhältnissen gearbeiteten Grotten zum Cultus der Buddhapriester. (Ritters Erdkunde, Th. VI. S. 255.) Laut einer für sicher angenommenen Nachricht sollen die Grottentempel auf Ceylon zum grossen Theil um das J. 300 vor Chr. ausgeführt sein. (Stuhr: die Religionssysteme der heidnischen Völker des Orients, S. 287.)

Chalcedon heisst eine zur Gattung des Quarzes gehörende halb durchsichtige, dabei in der Regel bläulich weisse, sehr oft aber auch mit streifigen, wolkigen und andern Farbenzeichnungen vorkommende Gesteinspielart. Selten kommt der Ch. kristallisirt, viel öfer in nierenförmigen, unregelmässig knolligen Massen vor. Den Farben und Farbenzeichnungen nach unterscheidet man vom gemeinen einfarbigen, bläulich grau gefärbten Chalcedon, den Heliotrop, Chrysopras, das Plasma, den Onyx, Sardonyx, Sarder und Karneol. Ein oft mit den schönsten Farbenzeichnungen geschmücktes Gemeng von Chalcedon und andern Quarzvarietäten ist der Achat. Chalcedon und Achat werden häufig zu Siegelsteinen und hundert andern Kunstarbeiten verwendet; im Alterthume schnitt man Chalcedoncameen, wozu namentlich gern die Onyxsorten (Agathonyx und Sardonyx) ihrer mehrfarbigen Lagen wegen genommen wurden. Berühmt ist die Chalcedonschale in der Ambras. Gall.

Chalcedon (auf den Münzen Kalchedon genannt) war eine griechische Stadt am Eingange in den Bosporus, Byzanz genüber, deren Blüte durch den bithynischen König Nikomedes gebrochen ward, als dieser mit ihren Bürgern 140 vor Chr. seine neue Hauptstadt Nikomedia bevölkerte. Später ward Ch. von den Römern neu befestigt und unter den christlichen Kaisern zur Hauptstadt der Provinz Bithynien (*Pontica prima*) erhoben. Nach der Zerstörung durch nordische Völker ward die Stadt durch Kaiser Valens unter dem Namen *Justinianea* hergestellt. Ihre letzte Zerstörung erfuhr sie durch die Türken, welche die Steine zu ihren Moscheenbauten in Stambul verwendeten. Ein Dorf an der Stelle der alten Stadt, Kadikjoi von den Türken genannt, führt bei den Neugriechen noch den Namen Chalcedon. Berühmt ist Ch. besonders durch eine hier abgehaltene Kirchenversammlung.

Chalcidicum, ein Söller, ein über einer Halle eingerichteter offner Altan. Dieser Altan war bei den Basiliken unmittelbar mit den Gallerien des Innern verbunden, so dass er eine Erweiterung ihres Raumes nach aussen hin bildete. Vergl. hierüber die vortrefflichen Auseinandersetzungen von Bunsen in der Beschreibung der Stadt Rom III, II, S. 91.

Chalcidische Münzen; s. „Griechische Münzen.“

Chalcis (Chalkis) war eine der ältesten Städte Euböa's, zu Strabo's Zeit die Hauptstadt dieser Insel. Sie ward von den Athenern gegründet und lag am Euripus, dem jetzigen Egripo, welchen Namen die neugriechische Stadt empfangen hat, die bei den Franken Negroponte heisst. Den Namen Chalkis führte sie im Alterthum von den vorgefundenen Kupferminen und den daselbst errichteten Kupferhütten, wie denn die Insel Euböa das erste Land im europäischen Hellas war, wo man einen grossen Reichthum von Kupfer (Chalkos) fand. Die Stadt, an der engsten Stelle des Sundes gelegen, war der Schlüssel der Durchfahrt aus den nördlichen in die südlichen Gewässer Griechenlands, und eine stark befestigte Dammbrücke, welche ganz gesperrt oder für den Durchgang einer Triäre geöffnet werden konnte, verband das böotische und euböische Ufer, daher Philippus, des Demetrius Sohn, diese Stadt nebst Korinth und Demetrias die Fussfessel von Griechenland nannte. Noch ist die Brückenanlage vorhanden; vergl. Dodwell II. S. 151. In den Jahrhunderten ihrer Blüte, wo ihre bedeutende Münzstätte an ihren Reichthum erinnert, trieb die starkbevölkerte Stadt ausgebreiteten Handel, besonders mit den Erträgen ihrer Bergwerke und den vorzüglichen Fabriken in Eisen und Erz. Den Flor der euböischen Metropole bezeugen auch die zahlreichen Kolonieen chalcidischer Ionier, die nach verschiednen Richtungen auf den Küsten und Inseln des Mittelmeeres angelegt worden waren. Zahlreiche Auswanderungen nach Macedonien gaben der ganzen Halbinsel zwischen dem strymonischen und thermäischen Busen den Namen Chalcidice, wo 32 ionische Orte später unter dem Principat von Olynth eine Conföderation bildeten. Unter den Inseln waren Ios, Seriphus, Peparethus u. a. Kolonien von Chalcis. Die älteste Pflanzung der Chalcidenser aber und die älteste der Griechen im Westen überhaupt war Cuma (Kyme) in Campanien, von welcher wieder andere, namentlich Dikäarchia und Neapolis ausgingen. Weitere Anlagen waren Rhegium (Reggio) in Unteritalien, Naxos mit seinen Töchterstädten Leontini und Catana (Catania am Aetna), mittelbar Tauromenium (Taormina),

Zankle und Himera, Kallipolis, Euböa u. a. auf Sicilien. — Unter Justinian ward Chalcis durch Befestigungen verstärkt, welche der Stadt das ganze Mittelalter hindurch eine wichtige Bedeutung gaben. Noch heute ist es als Negroponte eine der bevölkertsten griechischen Städte. — Ein anderes Chalcis, das in Aetolien an der Mündung des Euenos unter dem gleichnamigen Berge lag und daher auch Hypochalcis hiess, war von euböischen Kureten angelegt und ist nach Gell das heutige Galata, nach Poucqueville's Meinung aber „Varassowa."

Chalkographie, ein durch die Neuern aus dem griechischen Chalkos (Kupfer) und graphein (in der Bedeutung: zeichnen und eingraben) gebildeter Ausdruck zur Bezeichnung des Kupferstichs. Für die Kupferstechkunst überhaupt ist nur die Uebersetzung „Chalkographik" zulässig, denn nur Graphik gibt im Griechischen einen Kunstbegriff. Was die Grabstichelarbeiten in Stahl und Zink betrifft, so dürfen diese natürlich nicht, wie es wider allen Begriff zuweilen geschieht, als chalkographische bezeichnet werden. Für den Zinkstich hat man das Bastardwort „Zinkographie" gebildet. Freilich bleibt es eine Narrheit, solche Kebswörter in Deutschland einführen zu wollen, wo man derselben am allerwenigsten bedarf.

Chalkoptes und **Chalkurgos** sind die griechischen Ausdrücke für den Bereiter der zum Erzguss tauglichen Bronze. In röm. Inschriften kommt dafür die Bezeichnung *flaturarius faber* vor; ähnlich heisst im Theodosianischen Codex der Bronzebereiter „*flatuarius.*"

Chalon, E. A., einer der vorzüglichsten englischen Genremaler unsers Jahrhunderts, dessen Bilder voll Leichtigkeit und Anmuth jedoch nicht frei von Affektation sind. Dieser „moderne Schönheitsmaler" versteigt sich auch in die Historie; so sah man von ihm zu London 1844 auf der in der kön. Akademie eröffneten Ausstellung einen grossen Christus mit der Dornenkrone, der so modern gearbeitet war, dass Viele beim Beschauen des Bildes weit mehr an das *Book of Beauty* als an die Bibel erinnert wurden.

Chalons, Name zweier französischer Handelsstädte. Die eine, das durch die Schlacht von 1792 bekannte Chalons sur Marne (das *Durocatalaunum* des Alterthums), liegt östlich von Paris, ist Bischofsitz, hat eine Gesellschaft für Künste und Wissenschaften, eine Schule für Künste und Handwerke, eine besondre Zeichnenschule, eine öff. Bibliothek, ein naturhistorisches Museum, einen botanischen Garten etc. Unter den Gebäuden nehmen Kathedrale und Stadthaus (über welche uns Notizen fehlen), Kaserne und Zellengefängniss die ersten Stellen ein. Letzteres ist ein ganz neues Gebäude, dessen Einweihung im Okt. 1844 stattfand. Dieser grosse Bau, in Form eines Parallelogramms, besteht vornehmlich aus einem langen Saale, in welchen sich von jeder Seite her die Thüren von 120 Zellen, in drei Stockwerken übereinander angelegt, öffnen. Die Zellen des ersten und zweiten Oberstocks sind durch eine rings umherlaufende Gallerie verbunden. In der Höhe des mittlern Stockwerks ist eine Kapelle angebracht, deren auf vier Säulen ruhender Altar von jeder Zelle aus mittelst Oeffnung der innern Zellenthüren während der Celebration der Messe gesehen werden kann, ohne dass die Gefangenen sich einander wahrnehmen können. Der Saal wird durch zwei grosse Fenster an den Enden und durch Oeffnungen im Dach und in der Wölbung der Kapelle erleuchtet. — Die andre Stadt, Chalons sur Saône, das *Cabillonum* der römisch-gallischen Zeit, liegt nördlich von Maçon, besitzt eine Zeichnenschule und öff. Bibliothek, Glasfabriken und eine Eisengiesserei. Die Baggermaschinen, mit denen 1843 die Quais gereinigt wurden, brachten interessante Alterthümer ans der Schlammtiefe zum Vorschein: römische Ziegel, Amphoren, Aschenkrüge, Werkzeuge, einen Becher aus Glasmasse, ein Crucifix von Erz mit nicht zu enträthselnden gothischen Charakteren, viele Kupfermünzen und etliche Gold- und Silbermünzen, darunter die äusserst seltenen des Kardinals von Bourbon.

Chamael, Name des Engels, der am Oelberg den blutschwitzenden Heiland tröstete. Man ertheilt diesem Himmelsgesandten Stab und Becher.

Chambery, das *Forum Voconii* der Römer, schön gelegene Hauptstadt Savoyens, mit 15,000 Bewohnern und den schönsten Savoyerinnen, besitzt eine sehenswerthe gothische Kathedrale mit Fresken aus dem 14. Jahrh.; das Chor ist von Cagliari ausgemalt; das Hochaltarblatt enthält die Geburt Christi von dem zu Ch. gebornen und 1823 zu Turin verst. Jacques Berger, einem ausgezeichneten Coloristen, trefflichen Draperiemaler, aber ganz ideallosen, nur die Natur copirenden Realisten. Das alte Schloss von Ch. enthält Statuen der savoyischen Fürsten. Das Theater ist von Piacenza und Cagliari erbaut. Das Museum weist unbedeutende Antiken und alte Gemälde auf. Zwischen Chambery und Aix erstreckt sich ein schönes Thal mit vielen Bauresten aus Römerzeit.

Chambranle, das Gewände oder die Einfassung, Umrahmung, welche man den in glatter Wand stehenden Thür- und Fensteröffnungen gibt.

Champaigne, Philippe, französ. Maler des 17. Jahrh., Zeitgenosse des Poussin und Jakob Stella. Im Styl ihrer historischen Bilder zeigen Champaigne und Stella malerische Wahlverwandtschaft mit Meister Poussin. Uebrigens ist Ch. besonders durch sein Colorit ausgezeichnet und nimmt im Bildniss eine bedeutende Stellung ein. Die grossherzogl. Sammlung zu Karlsruhe weist von ihm das sehr lebendig und meisterlich durchgeführte Bildniss des Ministers Colbert auf; es ist ganze Figur und mit dem Jahre 1666 bezeichnet. Unter Nr. 1324 in der Gallerie des Louvre findet man das edel und gefühlvoll aufgefasste, in einem feinen und klaren Tone sehr sorgfältig durchgebildete Porträt der Madame Arnauld, Mutter der Nonne Angelika im Kloster von Port Royal. Auch sieht man dort das Doppelporträt, welches die Architekten Mansard und Perrault vorführt und im Hintergrunde an deren Bauthätigkeit durch die Versailler Schlossfasade und die Louvrekolonnade erinnert. Es ist dies eins der besten Bildniss-Stücke, die von der Hand Champaigne's bekannt sind. Der Ausdruck der höchst lebendigen Köpfe ist wahr und sprechend, und die Ausführung aller Theile bei voller Beleuchtung in einem goldenen, wenn schon etwas schweren Tone besonders breit und meisterlich. In der Gallerie zu Pommersfelden bei Bamberg sieht man das Bild eines Geistlichen, das im vollen Maasse die schöne Färbung und das wahre Naturgefühl hat, wodurch die Porträts dieses seltenen Meisters so anziehend sind. — Ph. Champaigne war aus Brüssel gebürtig und starb 1674 in einem Alter von 72 Jahren zu Port Royal.

Chamus, einer der berühmtesten französischen Glasmaler zu Anf. des 17. Jahrh. Die Fenstergemälde der Kirche Saint Merry zu Paris sind grossentheils sein Werk.

Chantrey, Sir Francis, berühmter englischer Bildhauer, der „Rauch" Englands, kam als armer Junge zu einem Bildschnitzer in die Lehre, warf sich dann, weil die Schnitzbilder nicht lohnten, auf Miniaturporträts und wandte sich erst später wieder zur Bildnerei. Unbestritten ist die Grösse Chantrey's als Bildhauers nach der Natur, als Porträtbildners. Seine Figuren sind Lebensbilder von hoher Vollendung in der Form und von reinem, edlem Geschmack in den Stellungen und Bewegungen. Natürlich bekleidet er seine Gestalten meist nach der Zeittracht. Er hat es ausgezeichnet verstanden, die britischen Röcke und Hosen in der Sculptur zu Ehren zu bringen. Diese Bekleidungen erscheinen so schön den natürlichen Körperverhältnissen angepasst, dass man sagen darf, die Alten selbst hätten solche Tracht nicht plastisch gerechter machen können. In seinem statuarischen Styl überhaupt zeigt sich natürliche Würde und die Einfachheit klassischer Schöne. Vor allem aber ist sein Kunstvermögen in lebendiger Charakterisirung zu rühmen, durch welche Chantrey den besten modernen Bildern der Individualität sich anreiht. Im Ganzen stellt sich dieser Künstler als ein grosses Talent heraus, das bei regstem Schönheitssinne zwar Hochachtbares zu schaffen, doch nicht das Höchste zu erreichen vermochte. Bei ihm überwiegt das technische Geschick, und es scheinen ihm die nachhaltigen Fonds schöpferischer Kraft gemangelt zu haben. Er starb nach Vollendung seines im Febr. 1839 übernommenen Modells zur Reiterstatue des Herzogs von Wellington. Diese ikonische Statue, welche unter Weeks Leitung in Erz gegossen und am 18. Juni 1844 vor dem neuen Börsengebäude zu London enthüllt ward, stellt den greisen Feldherrn in durchaus friedlicher Beziehung und zwar in privatmännischem Verhältniss dar. Das Pferd ist in der Stellung vollkommener Ruhe; nur hat es den Kopf erhoben, als würde sein Blick durch irgend einen Gegenstand gefesselt. Nach demselben Punkte richtet auch Wellington seine Augen. Er hat einen Oberrock und enganliegende, mit Sohlen versehene Beinkleider (Tricots) an; ein einfacher Mantelkragen (Jagdmantel), der an der Halskehle geschlossen ist, hängt über die Schultern und Arme schlicht herab. In der senkrecht herabhängenden Rechten hält er eine wohl an das Ministerportefeuille erinnern sollende Schriftrolle, in der Linken die Zügel; der Kopf ist unbedeckt. Steigbügel, Sattel und Sporen fehlen; die Reitdecke liegt unbefestigt auf. Statt des Degens hängt ein Jagdmesser dem Herzog an der Seite. Die Bildnissähnlichkeit des Kopfes genügt. In der Auffassung des ganzen Werks zeigt sich offenbar viel Unsicherheit, die selbst zu Widersprüchen führt; so wollen Papierrolle und Hirschfänger nicht harmoniren, ebensowenig die Ruhe des Pferdes mit dem Tragen des Schweifes. Man möchte glauben, dass bei Modellirung dieses Werks die Grille des Künstlers zu Ironien geführt hat. — Andre statuarische Werke Chantrey's sind: die Bildsäule Georgs IV. auf dem Trafalgarplatze; die Statuen Pitt's, Canning's, James Watt's und Sir St. Raffles' in der Westminsterabtei. Letztere, ein zwar tüchtiges Werk, hat wie die Wellingtonstatue keine rechte Würde und somit nicht genug monumentalen Charakter, daher sie so wenig wie der Reiter vor der Börse an

den Ort ihrer Aufstellung passt. Die Statue Cannings in Westminster zeigt den grossen Minister in einen römischen Senatorenmantel gehüllt und in der Stellung eines Redners, der eben mit Ruhe und Besonnenheit zu einer Versammlung spricht; in der Rechten hält er eine Rolle und zu seinen Füssen liegen zwei Folianten. Chantrey's schönstes Werk ist vielleicht das Monument der schlafenden Kinder im Südflügel der Lichtfielder Kathedrale; nebst andern Sculpturwerken seiner Hand findet man es im Stich wiedergegeben in den *„Illustrations of modern sculpture."* Auch treffliche Büsten kennt man von ihm, z. B. die des Benjamin West, des Herzogs von Sussex, Sir Walter Scott's, Wellington's u. A. Viel war er mit Grabdenkmalen beschäftigt, in welchen Arbeiten er sein Talent für das statuarische Bildniss am meisten gepflegt hat.

Chaponnière, ein Genfer Bildhauer unsers Jahrhunderts, der in hohem Grade plastische Eigenthümlichkeit besass. Dies beweisen seine 1827 in Neapel geschaffene junge gefangene Griechin, die guter griechischer Kunstzeit anzugehören scheint, und sein in begeistertem religiösen Sinn aufgefasster David; beide Statuen in Genf. 1829 sah man in seiner Vaterstadt die überaus liebliche Gruppe der Fischerin und des neben ihr kauernden, ihr einen Vogel vorhaltenden Knaben ausgestellt. Leider hat uns der Tod viel zu früh vor einigen Jahren den Künstler geraubt.

Chapuy, Nic. Marie Jos., geb. zu Paris 1790, Zögling der polytechnischen Schule, Officier des Geniecorps, hat sich als Architekt und noch weit mehr als Zeichner Namen erworben. Von ihm wurden viele gothische Denkmäler wiederhergestellt; am meisten beschäftigte ihn aber die Herausgabe grosser Blätterwerke, die durch Feinheit und Genauigkeit der Behandlung und durch die Meisterhaftigkeit der lithographischen Technik Berühmtheit erlangt haben. So publicirte er in 36 Lief. in 4. die Kathedralen Frankreichs, gab 1825 mit A. Beugnant die sämmtlichen Werke Palladio's in 40 Lief. mit Steinzeichnungen heraus, zeichnete die *Vues des principales villes de France et de leurs monumens*, welche zu Paris 1834 von F. Martens in Aquatinta gestochen und sehr wohlfeilen Preises erschienen, und lieferte auch die meisten Zeichnungen zu dem grossen Werke: *„Le Moyen age pittoresque. Vues et Fragments d'Architecture, Meubles, Armes, Decors etc. en Europe du X^e au XVII^e Siècle. Dessinés d'après nature par Chapuy et autres, et lithographiés par Arnout, Asselineau, Bayot et autres. Avec texte explicatif.* (Paris 1836. Fol.) Nach ihm wurden ferner die *Vues de Nice, Gênes et Turin* (6 Bl. in gr. Querfolio, je zwei verschiedne Ansichten dieser Städte) von Tirpenne und Bayot lithographirt. — Chapuy's neuestes, noch im Erscheinen begriffene Prachtwerk ist Deutschland und seinen Architekturdenkmalen gewidmet und führt den Titel: *L'Allemagne monumentale et pittoresque.* Dieses Lithographienwerk schliesst sich dem Ausgezeichnetsten an, was bis jetzt die französische Steinzeichnerei hervorgebracht hat, und tritt mit allem bei einem solchen Werke in unsrer Zeit fast zur Nothwendigkeit gewordenen Luxus auf, wie denn der nach englisch-anaglyphischem Princip in Farben und Gold gedruckte Titel allein ein wahres Meisterstück ist. Auch das von Gsell componirte und auf Stein gezeichnete reich verzierte Titelblatt, ein deutscher Mann und eine deutsche Jungfrau, ist sehr gelungen. Bis jetzt sind gebracht: vier Ansichten von Mainz, fünf von Heidelberg (die Stadt von der Brücke aus gesehn, der gesprengte Thurm, die Vorhalle Otto Heinrichs, der achteckige Thurm mit der Terrasse und der Schlosshof, von Bachelier gezeichnet), und drei Blätter von Speier (die Vorderseite, Inneransicht und Hinteransicht des berühmten Domes). Der ausgezeichnete Druck ist aus Lemerciers lithographischer Officin.

Chardin, J. B. Simon, geb. zu Paris 1701, gest. daselbst 1779, ist ein bedeutsamer Genremaler, welcher der Watteauschen Schule gegenüber eine eigenthümliche Stellung errungen hat. Die Gegenstände, in denen seine Darstellungen sich bewegen, gehören mehr dem Leben der Familie an; er behandelte diese mit solcher Innigkeit und Gemüthlichkeit, in so lebensvoller harmonischer Weise, dass er den vorzüglichsten holländischen Meistern derselben Richtung sehr nahe steht.

Chares von Lindos, Lieblingsschüler des Lysippus, war der Werkmeister des 70 Ellen hohen Sonnenkolosses auf Rhodus. (Plinius XXXIV, 7, 18. Strabo XIV.)

Charis, lateinisch *Gratia*, wird die Venus genannt, insofern sie die in göttliche Erscheinung getretene liebreizende Anmuth und der Inbegriff aller fleischgewordenen Schönheit ist. Ihre drei Töchter heissen daher *Χάριτες* (Chariten, Charitinnen) oder *Gratiae* (Grazien), wofür wir im Deutschen die Ausdrücke: Huldinnen, Huldgöttinnen, Schönheitsgöttinnen gebrauchen.

Charitas. Dies Wort in einer Glorie ist das Ordenswappen der Minimenmönche

(Hospitalbrüder), deren Stifter Franciscus de Paula war. Das Wappen zeigt im blauen Felde das stralenumgebene Wort in goldenen Buchstaben.

Charitas, Spes, Fides; drei Schwestern, Kinder von 9, 10 und 12 Jahren, welche der Legende zufolge im J. 120 gemartert und enthauptet und von ihrer Mutter Sophia begraben wurden. Schon aus den Namen erhellt, dass diese Legende blos als Dichtung bestehen kann; doch ist sie offenbar hervorgerufen durch einen wenn auch dunkeln Vorgang zur Zeit der Christenverfolgung. So schön und treffend es ist, sich Liebe, Hoffnung und Glauben als Kinder vorzustellen, so widerlich und hirnlos würde es sein, diese zu Kindern personificirten erhaben-schönen Begriffe, welche die Summa aller Tugendlehren der Religion der Liebe bilden, martern und köpfen zu wollen. Die Kunst der besten Zeiten hat sich des unpoetischen Theils der Legende auch meist begeben und nur jeder dieser Kinderfiguren ein Schwert zugetheilt, welches sich poetischer als das Zeichen göttlicher Prüfung deuten lässt. Das fingirte Martyrium der sogenannten drei Glaubenskinder, Töchter der göttlichen Weisheit (Sophia), fällt im Kirchenkalender auf den 5., 6. und 7. October. — Die Charitas als die Liebe, welche die höchste ist aller christlichen Tugenden, wird von der Kunst noch öfter als Mutter aufgefasst, welcher Fides und Spes (Glaube und Hoffnung) als Kinder beigesellt sind. Eine solche Gruppe der liebreich auf ihre Kinder blickenden Mutter nennt man kurzhin eine Charitas (oder *Caritas*, ital. *Carità*).

la Charité, an der Loire nordwestlich von Nevers liegende Stadt mit 4500 Bewohnern, deren Industrie sich auf emaillirte Arbeiten, Glas-, Blech- und Eisenwaaren bezieht. Der Ortsname schreibt sich von den Benediktinern her, die sich einst hier niederliessen und Reisende beherbergten. Die ursprünglich romanische Kirche, welche unter dem Könige Philipp August im J. 1216 eine durchgreifende Erneuerung erfuhr, ist gross und schön; ihre interessantesten Theile sind Chor und Fasade. Die Gestalt der Kirche ist die des lateinischen Kreuzes. Schiff und Abseiten sind durch Restauration modernisirt worden und haben keinen Charakter mehr. Fasade und Chor können allein nur von dem Kunstflor unter Philipp August zeugen. Die meisten Gewölbe sind im Spitzbogen, doch findet sich auch der volle römische Kreisbogen. Die Rundsäulen, welche das Chor umgeben und es von den Abseiten trennen, sind Ueberbleibsel des romanischen Baues und rühren aus dem J. 1056 her; man bemerkt daran einige Spuren von der Eleganz der korinthischen Säule. Ein Theil dieses imposanten Gebäudes ist einst von dem andern getrennt worden; man sieht jetzt noch, bevor man zur jetzigen Kirchenthür kommt, links auf dem Platze die Mauern des alten Schiffes. Von der Fasade ist nur noch ein Thurm von bedeutender Höhe aus dem 13. Jahrhundert vorhanden. Ungemein hübsch sind die gekoppelten Fenster desselben. Einige Basreliefs, die sich unten am Thurme befanden und daselbst dem Verderben sehr ausgesetzt waren, sind durch die Vorsorge des Hrn. Merimée jetzt in das Innere der Kirche gebracht worden. Die Finger einiger Figuren sind so lang wie ihre Gesichter, während die Stoffe und Stickereien mit einer seltenen Vollkommenheit ausgeführt sind. Die Augen der grossen Figuren sind mit dunkelrothem Glasfluss ausgelegt. Einige Einfassungen sind so schön, dass man sie für antik halten könnte. — Zu La Charité verdient auch Beachtung das Cabinet des Hrn. Grasset, eines sehr einsichtigen und für die Erhaltung mittelalterlicher Kunstreste thätigen Mannes. (Vergl. Branchu: *Souvenirs d'un Touriste.*)

Chariten, Charitinnen; s. Grazien.

Charlestown (Charleston), eine durch zwei Forts vertheidigte Hafenstadt auf einer vom Cooper und Ashley gebildeten Halbinsel in Süd-Carolina, weist mehre merkwürdige Gebäude auf, besitzt eine Akademie und mehre Gesellschaften für Wissenschaften und Künste. In der St. Patrikskirche sieht man eine Kreuzigung Christi, welche 1843 von Wilhelm Uhl aus Preussen gemalt ward.

• **Charlottenburg**, Stadt an der Spree, westlich von Berlin, wohin eine Nachts erleuchtete Strasse führt, weist zwei königliche Schlösser und einen Park auf, in welchem die Bildsäulen des grossen Kurfürsten und Friedrichs I. stehen und worin sich auch das berühmte Mausoleum der Königin Luise befindet. Dieses Mausoleum, die Ruhestätte dieser Königin, besteht in einem dorischen Tempel und enthält jenes allbekannte Denkmal der Fürstin, mit welchem vor dreissig Jahren Christian Rauch's höherer Künstlerruhm begann. Das vortreffliche Monument aus carrarischem Marmor stellt die Königin schlummernd dar. (Vergl. den Artikel über Rauch.) Bekanntlich ist auch König Friedrich Wilhelm III. zur Seite seiner unvergesslichen Gemahlin bestattet worden, für welchen nun ebenfalls ein Marmordenkmal, dem ihrigen zur Seite, in jenem Mausoleum errichtet wird. Die Arbeit ist wieder von Meister Rauch; die Anordnung ganz ähnlich der liegenden Luisenstatue und im höchsten Grade einfach. Etwas überlebensgross ruht die Gestalt des entschla-

fenen Herrschers grad ausgestreckt auf dem Lager; er trägt die Generalsuniform, deren Insignien aber nur an Hals und Brust sichtbar werden; ausserdem ist er in den einfachen Kriegsmantel gehüllt, in welchem man ihn bei seinen Lebzeiten so häufig gesehn hat, in welchem seine Leiche auch auf dem Todtenbett ausgestellt war, und der zugleich, in schlichter und doch so beredter Symbolik, den ausharrenden Kämpfer für die Freiheit und den Ruhm seines Staates bezeichnet. Das etwas gesenkte Haupt ist im kräftigsten Mannesalter aufgefasst; ein milder versöhnungsvoller Ernst durchleuchtet auf wundersame Weise diese edlen und klaren Züge. Das Ganze ist so schlicht und einfach entworfen und dennoch ist in dem ruhigen Gange der Linien ein eigener feierlicher Wohllaut, der das Gemüth des Beschauers auf die wohlthätigste Weise berührt. Dabei zeigt sich in der Durchbildung des Stofflichen, wie überall in Rauchs neuern Werken, jene hohe Meisterschaft, durch die allein der dargestellte Gegenstand uns in vollkommen individueller Freiheit und Lebendigkeit gegenübertritt. — Von Peter Cornelius wurden im J. 1843 Entwürfe zu Freskomalereien für das königliche Mausoleum gemacht. Die Darstellung umfasst die Gestalten Friedrich Wilhelms III. und seiner Luise in Verbindung mit dem Erlöser.

Charlottenhof, ein zwischen Sanssouci und dem neuen Palais, den beiden Prachtbauten Friedrichs des Grossen, in der Ebene weiterhin nach der Havel liegendes Schlösschen, dessen umgebende landschaftliche Anlagen eine Erweiterung des Parkes von Sanssouci bilden. Der Bau ist ein kleines Werk des grossen Schinkel, und wurde für den Kronprinzen, nunmehrigen König Friedrich Wilhelm IV., ausgeführt. Es kam hier nur auf eine Art ländlicher Zurückgezogenheit, keineswegs auf einen Palast für einen ausgedehnten Hofhalt und für glänzende Hoffeste an. Dem letztern Zweck entsprach schon das kaum 1000 Schritte entfernte „neue Palais,“ das den grössten Saal in Europa enthalten soll und dessen königliche Pracht sich ohnehin in unserm Jahrhundert schwer überbieten liess. Und doch, auch mit solcher Vorbereitung, dürfte der Beschauer Charlottenhof von überraschender Kleinheit finden. Ein freistehendes Hauptgebäude, ohne Flügel, mit einem griechischen Giebel abgeschlossen, zeigt über einem Parterre nur ein einziges Geschoss, jenes mit halbkreisförmigem Ausbau auf den Seiten, welche dem Gebäude eine reichere Form verleihen. Höchst einladend ist das freie schattige Vestibul mit einem Springbrunnen und der emporführenden Doppeltreppe; desto mehr wurde in dem obern Geschoss der Raum gespart, da ausser den Gemächern für das fürstliche Paar auch noch Gastzimmer für ausgewählte Gäste (am häufigsten pflegt Alexander von Humboldt den König hieher zu begleiten) gewonnen werden sollten. Das Innere mag einem antiken Landhause, und zwar dem eines kunstliebenden Bewohners, nicht unähnlich sehen, zumal man in neuerer Zeit sich selbst in Privathäusern nach grössern Räumen und freierer Höhe der Zimmer sehnt. Die ausgesuchte Anordnung und Einrichtung, die Wahl und Schönheit aller Geräthe, überhaupt die Kunst muss diese alterthümliche Enge ersetzen und aufwiegen, besonders aber auch die dorische Säulenhalle, welche auf eine mit dem obern Stockwerke gleich hohe Terrasse führt; letztere senkt sich seitwärts in einem geneigten Grasplane zu einem Wasserbecken mit einem Springbrunnen hinab. Vor dem Haupteingange des Hauses breitet sich ein dichtbelaubter Hain von Kastanien, welcher bei gutem Wetter als Speisesaal dient. Unfern vom Hauptgebäude befindet sich die romantisch gebaute Gärtnerwohnung mit Säulenstellungen und Laubgängen geziert; sie enthält zugleich die Maschine für den Springbrunnen. Reiche Blumenparterres, Pavillons und Wasserbecken umgeben das Ganze.

Charon, der Fährmann, welcher die Schatten der Todten, und zwar nur der Beerdigten, über die Flüsse der Unterwelt setzte und dafür einen Obolus oder eine Danake (ein dem Obolus ähnliches Geldstück) erhielt, welche Münze man zu diesem Behufe den Todten in den Mund zu geben pflegte. Die Sage vom Charon, der als alter schmuziger Mann, mit wildem Barte und flammendem Blicke geschildert wird, entstand erst in nachhomerischer Zeit.

Charpatii *veneti opus* lautet die Gemäldesignatur des Vittore Carpaccio.

Chartres, die in fruchtbarer Ebene liegende Hauptstadt des Departements Eure et Loire, besitzt eine baulich berühmte Kathedrale germanischen Styls, welche im J. 1260 geweiht ward und noch eigenthümlich strenge Formen zeigt. Die Säulen des Schiffes sind jedoch schon durchweg mit Gurtträgern besetzt; dabei sind sie von eigenthümlichem Wechsel, indem sie entweder rund mit daranlehnenden eckigen Gurtträgern, oder achteckig mit runden Halbsäulchen erscheinen. Die einfach angelegte Fasade ist in ihren Motiven etwa der Kirche Saint-Etienne zu Caen vergleichbar; nur der nördliche Thurm, vom J. 1514, hat brillante spätgothische Formen. Die Portale des Querschiffs zeichnen sich durch merkwürdig schwere, überaus reich ornamentirte Vorbauten aus. An diesen grossen Portalen finden sich die noch

ein höchst alterthümliches Gepräge tragenden Statuen, deren Styl hinsichtlich der Hauptmotive an die romanische Periode erinnert, aber sonst eigenthümlich erscheint. Die Figuren sind auffallend lang gestreckt, die Taillen schlank, die Gewandung sehr fein gefaltet, oft in senkrecht parallelen Linien. (Vergl. Villemin: *Monuments français inédits I. pl.* 61—65.) Eine später gearbeitete unter den Bildsäulen dieser Kathedrale, die den Grafen Eudes II. vorstellen soll, ist in der Weise behandelt, wie die frühgermanischen Sculpturen des Naumburger Doms. (S. Villemin's *Mon. fr. I. pl.* 87.) Hingegen zeigen die Bildwerke am Portal der im J. 1349 erbauten Kapelle Saint-Piat die zierlichste und geschmackvollste Ausbildung des germanischen Sculpturstyles. (Villemin *I. pl.* 121.) Die gemalten Fenster der Kathedrale sind gut erhalten; die ältern Glasgemälde tragen noch romanisches Gepräge, wogegen die spätern einen edel entwickelten germanischen Styl zeigen. (Vergl. die Abbildungen in Villemin's *Mon. fr. inédits.*) In dem herrlichen Chore finden sich von einem neuern Künstler (dem 1805 verst. Charles Antoine Bridan) gute Basreliefs in carrarischem Marmor und die statuarische Gruppe der Himmelfahrt Mariens, die für ein Meisterstück gilt. Neuerdings ist eine schätzbare *Monographie de la Cathédrale de Chartres (architecture, sculpture et peinture sur verre, par J. B. A. Lassus, statuaire etc. par Amaury Duval, texte descriptif par Didron)* zu Paris erschienen.

Chateauneuf, A. de, ein namhafter Architekt zu Hamburg, der aus der Karlsruher Schule stammt und mit Ludolf den ersten Anstoss zum neuen Aufstreben der Baukunst in Hamburg gab. Er machte den grossartigen Plan zur neuen Börse, die als ein in jeder Hinsicht ausgezeichneter Bau bewundert wird, und zu dem neuen Postgebäude, das jetzt im Bau begriffen ist. Dieses stattliche Gebäude, in welchem die Taxis'sche, Schwedische und Hannöversche Post vereinigt wird, erhält einen 140 Fuss hohen steinernen Thurm, der zum Telegraphen dient. Hamburg verdankt dem Meister Chateauneuf auch mehre schöne Privathäuser, die Villa Sievekings etc. Uebrigens machte er den Entwurf zu einem „Museum für Kunst- und Gewerbausstellungen," zu Repsolds Monument bei der Hamburger Sternwarte etc. Diese beiden Entwürfe findet man nebst dem Plane zu einem „Communicationsgang zwischen zwei Wohnhäusern" in dem ersten Hefte des von Stüler, Knoblauch, Strack und Salzenberg redigirten, 1841 bei Riegel in Potsdam erschienenen „architektonischen Album" mitgetheilt. Sein Entwurf zur Börse auf dem Adolfsplatze zu Hamburg erschien in 3 lithographirten Blättern in gr. Folio nebst Text 1838 in Berlin. Nach dem Dänischen des Prof. Hetsch gab Chateauneuf 1836 ein Schriftchen „über den Unterricht im Zeichnen" heraus. Ein schönes den Häuserbau betreffendes Werk erschien von ihm unter dem Titel: *Architectura domestica.*

Chatsworth in der englischen Grafschaft Derby, ein berühmtes, drei engl. Meilen vom Städtchen Bakewell liegendes Schloss, in welchem Maria Stuart dreizehn Jahre in Gefangenschaft lebte. Das Gebäude ist italiänischen Styls und gilt für das beste Werk des William Talman. Interesse verleiht diesem Schlosse (Landsitz des Herzogs von Devonshire) auch die kleine gewählte Sammlung älterer und neuerer Kunstwerke; so findet man hier z. B. eine sichere Arbeit des Jan van Eyck: die Weihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury (im J. 1421 gemalt), etliche vorzügliche Bildnisse von Holbein, Kneller, Lawrence etc., eine Sammlung von Handzeichnungen namentlich italiänischer Meister (darunter neun Entwürfe von Raffael, fünf von Lionardo, drei von Correggio, von Tizian etc.), viele Sculpturen, namentlich mehre antike Büsten (darunter ein schöner Kopf Alexanders des Grossen) und Werke von Canova und Kessels (von jenem eine Hebe und vier weibliche Brustbilder, von diesem ein schöner lebensgross in Marmor gearbeiteter Diskuswerfer aus dem J. 1828).

Chatto, ein Engländer, hat nächst John Jackson zu unsrer Zeit die namhaftesten Verdienste um die Holzschnittkunde in seinem Vaterlande erworben, wodurch er auch auf die regsamere und gediegnere Ausübung der Holzschneidekunst selbst nicht wenig influirt hat.

Chauvin, Aug., geb. 1812 zu Aachen, wirkt als erster Professor an der Malerakademie zu Lüttich und zählt zu den tüchtigern Historienmalern Belgiens. Seine „Hagar in der Wüste," ein im Besitz der Prinzessin von Oranien befindliches Bildchen, ist der Auffassung nach freilich nicht im Patriarchenstyle eines Horace Vernet, stellt sich aber in dem kleinen Rahmen als eine Malerei von Geist, Tiefe und Leben heraus. Störend ist nur der zu leibhaftig über der unglücklichen Mutter schwebende Engel. — Chauvin gehört seiner Bildung nach der Düsseldorfer Schule an.

Chelyon, das Schildpatt, das bei den Alten besonders zu Leiern, Speisesofa's und andern Geräthen gebraucht ward.

Chemnitz, im erzgebirgischen Kreise des Königreichs Sachsen, ist eine alte,

schon vom Kaiser Lothar im 12. Jahrh. erneuerte Stadt, jetzt die Königin der sächsischen Fabrikstädte. Die alte Stadtkirche ist ein sehr ansehnliches Bauwerk; ihr Chor gehört, wie die Form der Widerlagen und der Spitzsäulchen beweist, noch dem 14. Jahrh. an, während das Uebrige aus dem 15. Jahrh. herrührt. Besonders eigenthümlich ist eine stattliche Vorhalle, deren Portal mit den Statuen der Maria, eines männlichen und zweier weiblichen Heiligen, in gutem Style geschmückt ist. Das sehr ansprechende Innere theilt sich in drei gleich hohe Schiffe. Die Mitte des alten Altars, der leider einer gefällig-schwächlichen Auferstehung von Oeser hat Platz machen müssen, bestand aus grossen in Holz geschnitzten und bemalten Figuren, die in den Ofen gewandert sein sollen. Die gemalten Flügel, die man an der Rückseite des Altars befestigt hat, enthalten vier überlebensgrosse Figuren; die inneren Seiten zeigen die Heiligen Franz von Assisi und Ulrich mit dem Fisch in ganzen kräftigen Farben gemalt; auf den Aussenseiten sind Petrus und Bartholomäus mehr in gebrochenen und hellen Farben durchgeführt. Die Gestalten sind edel, die Charaktere würdig, die Hände gut bewegt. Diese Bilder, die bis jetzt den Stralen der Sonne zum Verwundern gut widerstanden haben, gehören der fränkischen Schule gegen Ende des 15. Jahrh. an und zeigen so viele Verwandtschaft zu den grossen Figuren des Altars von Schwabach, dass Dr. Waagen geneigt ist, sie dem Wohlgemuth beizumessen, der auch in Sachsen (wenigstens in Zwickau erwiesenermaasen) beschäftigt gewesen ist. Nächst der Stadtkirche ist ein kleines gothisches Kirchlein bemerkenswerth, dessen Formen dem 15. Jahrh. angehören; die Bilder des Altars, drei Engel und vier (jetzt durch unpassend zugefügte Säulen zum Theil verdeckte) Vorgänge aus der Passion, welche einen in Holz geschnitzten Christus umgeben, verrathen eine fränkische, dem Hans Schäuffelin verwandte Schule. In der Nähe der Stadt liegt auf einer Anhöhe das sogen. Schloss, ein hierzu durch Kurfürst Moritz umgeschaffenes Benediktinerkloster, das Kaiser Lothar im J. 1125 erbaute. Vom ursprünglichen Bau ist nur ein Eingang übriggeblieben, welcher in dem runden Bogen, in den Verzierungen von vier Kapitälen und in zwei Pilasterbasen noch den romanischen Styl zeigt. Dagegen sind die übrigen Theile, worunter sich ein gewölbter Saal auszeichnet, im deutschen Geschmack des 15. und 16. Jahrh. ausgeführt. Ein Theil der Gebäude wird jetzt zu einer Gastwirthschaft, ein anderer zu landwirthschaftlichen Zwecken benutzt. Die Klosterkirche hat an einer der breiten Seiten ein reich geschmücktes Portal, dessen Skulpturen in Erfindung und Ausführung die Zeit und den Einfluss des Albrecht Dürer bekunden. Die Eintheilung dieser Skulpturen wird von senkrechten und horizontalen Baumstämmen gebildet, die in verschiedenen Höhen sich kreuzen und sehr gut in einem schönen rothen Sandstein (der auch der Kirche zum Material gedient hat) nachgeahmt sind. Die einzelnen Statuen stehen auf Blumenkelchen. Zu beiden Seiten der Thür sieht man ganz unten zwei Hände, darüber zu innerst zwei betende Bischöfe, zu äusserst einen König und eine Königin, beide von negerhafter Bildung und die Modelle von Gebäuden haltend. Ueber den Bischöfen sieht man zwei Storchnester und in der Mitte zwei Affen. Die künstlerische Satire spricht sich ausserdem noch in der Thürverzierung mit Drachen, Papageien und Fasanen aus. Ueber der Thür sieht man zunächst zwei die Weltkugel haltende Engel, dann folgt eine Inschrift in zierlich gothischer Minuskel, worin die Jahrzahl 1525 die Zeit des Werkes angibt. Darüber präsentirt sich die mit dem Kind auf dem Halbmond stehende Maria, über deren Haupt zwei Engel eine schwere Krone halten; zur Rechten steht der Täufer nebst einem Heiligen, zur Linken ein Bischof und eine Heilige. Als die eigentliche Hauptvorstellung erscheint oben die Dreieinigkeit: Gott Vater, den gekreuzigten Sohn vor sich haltend, und die Taube; zu Seiten halten zwei Engel ein hinter dieser Gruppe ausgespanntes Tuch. Ganz oben schliessen sechs (symmetrisch zu dreien übereinander angeordnete) musicirende Engel das Ganze ab. In Motiven, Charakteren und Gehalt dieser Portalskulpturen findet sich ganz die Dürersche Weise; der Eindruck des Ganzen, in welchem das durch die Engelmusik gefeierte Erlösungswerk als Grundgedanke hervortritt, wird durch die gute Anordnung und die scharfe tüchtige Ausführung sehr ansprechend. Die Gewandsäume sind bei der Maria und auch bei andern Statuen sehr mühsam mit saubern Buchstaben verziert. Was das Innere der Klosterkirche betrifft, so würde dasselbe mit seinen drei gleich hohen Schiffen sehr glückliche Wirkung machen, wenn man die später eingeflickte Querwand, die einen grossen Theil des Innern ganz abschneidet, wieder entfernen wollte. Die Pfeiler haben gleiche Form mit denen in der Freiberger 1484 bis 1500 erbauten Kirche. Nämlich die acht Seiten der Pfeiler haben hier wie dort durch eine mässige Concavität das Ansehn von grossen Cannelüren, was sich sehr gut ausnimmt und den Eindruck der Schlankheit erhöht. Unter den Bildwerken ist zunächst eine Geisselung Christi bemerkenswerth, die in mancher Hinsicht den Portalskulptu-

ren sich anschliesst, leider aber durch die sehr grelle Bemalung widerlich wirkt. Wie am Portal Baustämme in Stein nachgeahmt sind, so ist diese ganze, gar nicht ungeschickt angeordnete und ausgeführte, in den Formen freilich magere Gruppe aus einem sehr starken Holzstamme geschnitzt und der Charakter des Stamm- und Zweigwesens auch darin festgehalten. An einer mit 1538 bezeichneten steinernen Kanzel, die an der Wand angebracht ist, sind zwar die Reliefs einer Kreuzigung und Auferstehung sehr schwach, die flachgehaltenen Verzierungen im italienischen Geschmack des 16. Jahrh. aber sehr hübsch, und bleiben als Beispiel, wann diese Kunstweise im Sächsischen eingeführt worden, bemerkenswerth. Zu Seiten der neuen Kanzel befinden sich die Flügel eines alten Altars. Der rechte Flügel stellt das Innre einer Kirche mit einem Crucifix dar, worin zwei Männer vielen andern etwas vortragen; der linke enthält oben das Martyrium der heil. Felicitas, unten die Enthauptung des heil. Jakob, dem die Klosterkirche geweiht ist. Genüber hängt die ebenso wie am Portal vorgestellte Dreieinigkeit. Beide ziemlich gut erhaltne Bilder sind von einer und derselben Hand und offenbaren eine fränkische, dem Schäuffelin verwandte Schule. Gleiches gilt von einem Christus am Kreuze mit der Maria am Fusse, welches Bild, auf einem nach den äussern Conturen der Figuren ausgeschnittenen Brete gemalt, keineswegs ohne Verdienst ist. (Dr. G. F. Waagen: „Kunstwerke und Künstler im Erzgebirg und in Franken.“ Leipz. 1843.)

Cherniboxeton bedeutet wie Phiale, Kantharum und Nymphäum das Weihwasserbecken.

Cherubim, eine höhere Klasse von Engeln, die Nächsten am Gottesthrone, dessen Träger sie sind. Ihre Gestalten sind aus den poetischen Schriften des alten Bundes bekannt. Sie erscheinen zuerst als Wächter des Paradieses; ein Cherub mit flammendem Schwerte war es, der die Urältern aus Eden verwies. Späterhin, in Ezechiels Geschichte, ziehen sie den Thronwagen des Herrn durch die Lüfte. Zwischen den Flügeln der Cherubim thronte Jehovah auf dem Deckel der Bundeslade. Ezechiel in seiner Vision schildert sie mit vier Flügeln, wovon zwei ihren Leib bedecken. Die Kunst konnte die geistige Wirksamkeit und schnelle Thatkraft dieser Wesen auf keine bezeichnendere Weise veranschaulichen, ähnlich wie bei den Persern Ormuz, als reines Lichtwesen ursprünglich nicht darstellbar, späterhin durch eine in die Höhe schwebende, nach unten in einen Flügelleib endende Halbfigur wenigstens angedeutet wurde. Peter Cornelius in seinem Gemälde der Weltschöpfung (in der Münchner Ludwigskirche) lässt ebenfalls ihren Leib in Flügeln endigen. Hier tragen und halten die Cherubim mit ihren Händen den Erdball, welcher dem Herrn, zu dem sie in anbetungsseliger Liebe aufschauen, zum Schemel seiner Füsse dient. (S. die Abb. im Artikel „Cornelius.“) — Die Cherubim haben ihren Rang nach den mit dreifachem Flügelpaar erscheinenden Seraphim, jenen entkörperten Wesen, die in der vom höchsten Glanz erfüllten Himmelssfäre über Gott Vater schweben und das grosse Halleluja singen. In der himmlischen Hierarchie bilden die Ch. den Mittelchor der drei höchsten Engelchöre (Seraphim, Cherubim, Throni, welche zusammen die erste und oberste Engelordnung ausmachen); überhaupt aber erscheinen die Ch. als zweiter unter den gesammten neun Engelchören.

Chevalier, gen. Gavarni; s. unter letzterem Namen.

Chialli, Vincenzo, geb. am 27. Juli 1787 zu Città di Castello an der Grenze Umbriens, gest. am 4. Sept. 1840 zu Cortona, war anfangs zur Uhrmacherei bestimmt, wurde später zu einem Maler seiner Vaterstadt in die Lehre gegeben und kam 1804 nach Rom in die Camuccinische Schule, wo der nachmalige Kardinal, damalige Monsignore Cristaldi, der ihn in seiner Heimath kennen gelernt hatte, sich seiner auf das Freundlichste annahm. Er blieb dort bis zur Gefangennehmung Papstes Pius VII., worauf er den ihm unheimlich gewordnen Aufenthalt in der verwaisten Stadt mit seiner Heimath vertauschte. Was man auch gegen den Styl seines Meisters Camuccini einwenden mag, wie kalt, gemessen und förmlich seine meisten Bilder erscheinen, wie wenig Leben und Kraft das Kolorit hat, so zeichnete er doch sehr richtig und mit grosser Meisterschaft; und wenn auch seine Werke wenig Eindruck machen, so lässt sich ihnen doch das Verdienst wohlberechneter Composition und geschickter Gruppirung nicht absprechen, welches auch in seinen letzten Arbeiten, so todt sie in der Farbe sind, noch Anerkennung fordert. Chialli nun gelangte zwar nicht zu jener Vollendung der Zeichnung, hat aber Manches von seinem Meister angenommen. Er malte damals eine Menge religiöser Darstellungen, daneben manche Porträts. In derselben Weise fuhr er fort, nachdem er nach Città di Castello zurückgekehrt war, sowie während seines wechselnden Aufenthaltes zu Borgo San Sepolcro, Urbino, Pesaro, Venedig etc. In Pesaro begünstigte ihn namentlich der warme Kunstfreund und Sammler Marchese Antaldi; hier machte er auch die Bekanntschaft der beiden be-

rühmten Schriftsteller Monti und Perticari. Das Bildniss der Constanza, der Tochter Monti's, welche Perticari's Gemahlin ward, wurde von ihm wiederholt gemalt. Im J. 1815 kehrte er nach Rom zurück, wo er bis 1822 verweilte. Granet's Bild: „das Chor der Kapuziner" und die Ermunterungen seiner Freunde und Gönner, namentlich Camuccini's und des ausgezeichneten Malers Minardi, veranlassten ihn, sich in einer Gattung der Malerei zu versuchen, die man das historisch-perspektivische Genre genannt hat. Die gründlichen Studien, die er längst schon nach den grossen Resten altrömischer Bauten zu machen pflegte, kamen dabei ihm sehr zu Statten. Hinzu trat seine eigene Vorliebe für den Kapuzinerorden, dessen Mitglied er in frühern Jahren hatte werden wollen. Sein erstes Bild dieser Art, das Chor der Kapuziner, welches der Graf Pianciani in Rom besitzt, machte das grösste Glück, und wenn er auch von da an fortfuhr, Kirchenbilder, historische Gegenstände und Bildnisse zu malen, so wandte er sich doch Darstellungen der bezeichneten Gattung mit besonderer Vorliebe zu, und ihnen verdankt er den Ruf, welchen er erlangt hat. Solche Gemälde, wie Refectorium, Friedhof, Chor etc. in Klöstern der Kapuziner und Kapuzinerinnen, hat er sehr oft wiederholt, immer mit Veränderungen, und sie sind in alle Länder gelangt. Zwei der schönsten aus den Jahren 1823—1824, Friedhof und Messe darstellend, sind im Pittipalast zu Florenz, wo sie durch die grosse Wahrheit der Darstellung, durch die geschickte Vertheilung von Licht und Schatten, durch die treffende Charakterisirung und die Benutzung der Lokalitäten und des Kostümes, Aller Blicke auf sich ziehen. Viele solcher Bilder darf man nicht nach einander sehen, indem sie leicht monoton werden, wie denn überhaupt Chialli's Talent nicht eben einen grossen Umfang hatte; auch durch die Art der Beleuchtung werden sie einförmig, indem dieser Künstler namentlich in den späteren Jahren liebte, das bleiche Mondlicht dem rothen Schein einer Fackel oder eines auf dem Heerde flackernden Feuers entgegenzusetzen, was, oft wiederholt, forcirt und dabei langweilig wird. In den letzten Zeiten suchte er seinen Gemälden dadurch grösseres Interesse zu geben, dass er historische Personen in ihnen anbrachte; so malte er Dante in der Abtei von Fonte Avellana, Raffael und Fra Bartolommeo im Kloster von S. Marco etc. Im Jahr 1822 bestimmten ihn namentlich Gesundheitsrücksichten Rom zu verlassen, und er lebte bald in seiner Vaterstadt, bald in Florenz und andern toscanischen und umbrischen Orten, bis er 1825 in S. Sepolcro, einem hübschen Städtchen im toscanischen Tiberthal, sich dauernd niederliess, von wo er zehn Jahre darauf nach Cortona ging, um die Direktion der dort neu errichteten Malerschule zu übernehmen. In dieser von ihrem hohen Hügel aus den thrasimenischen See und das paradiesische Chianathal überblickenden, mit Kunstschätzen reichgeschmückten alten Etruskerstadt, wo Dr. Alfred Reumont ihn im Herbste 1838 besuchte und von mehrern Schülern umgeben fand, entstanden seine letzten Arbeiten, von denen eine ansprechende Composition: der junge Raffael im Hause der Aeltern, nur im Carton vollendet ward. Noch im J. 1839 war er in Rom bei Gelegenheit der Canonisationen, die der regierende Papst vornahm. Seine Gesundheit aber war längst gestört und er starb im folg. Jahre. — *Francesco Gherardi Dragomanni* von San Sepolcro, der Chialli viele Jahre gekannt, hat diesem tüchtigen Künstler und frommen braven Manne ein ehrendes Denkmal gesetzt in der 1841 zu Florenz erschienenen Schrift: *Della vita e delle opere del pittore Vincenzo Chialli da Città di Castello, commentario istorico* (159 S. gr. 8. mit Bildniss); freilich ist hier in dem Lobe kein rechtes Maass gehalten, denn nach Gherardi Dragomanni müsste man glauben, der gute Chialli habe von Kindesbeinen nichts als Meisterwerke producirt.

Chiaravalle, eine zwischen Sinigaglia und Ancona gelegene, der Maria geweihte Abtei, deren Stiftung ins J. 1135 fällt. Die noch übrige Kirche *S. Bernardino*, mit einem Thurme auf der Kuppel, ist laut der Inschrift an der Hauptthüre 1172 gebaut. Das System der gewölbten Basilika erscheint hier klar durchgeführt, und zwar haben die Wölbungen des Innern durchweg den Spitzbogen, indess die Fenster noch rundbögig überwölbt sind. Auch die sich vorfindenden Sculpturen gewähren Interesse, vornehmlich die am Chorgestühl mit Scenen aus dem Leben des heil. Bernhard.

Chiavari, südöstlich von Genua liegende sardinische Stadt an der Küste des Busens von Rapallo, ist namhaft als Vaterstadt des Papstes Innocenz IV. Die Hauptkirche besitzt gute Gemälde neuerer genuesischer Meister.

Chiavenna; s. Cleven.

Chichester, Hafenstadt an einer Bucht des Kanals in der Grafschaft Sussex, ist zugleich Bischofsitz und weist einen mit Beginn des 12. Jahrh. gegründeten Dom auf. In dieser Kathedrale, deren Bau vom J. 1114 an betrieben ward, erscheint das Schiff in streng romanischer Weise gebildet und das ganze System der Innerarchitektur in

gemessenerer Art, als man es bei den meisten gleichzeitigen englisch-normännischen Domen findet. Von der leichtern und zierlichern Entwicklung des romanischen Styles zeugen die dem Schlusse des 12. Jahrh. angehörenden östlichen Theile des Chores. Ein schönes Denkmal des ausgebildeten britisch-germanischen Styls ist der 1244 vollendete Thurm.

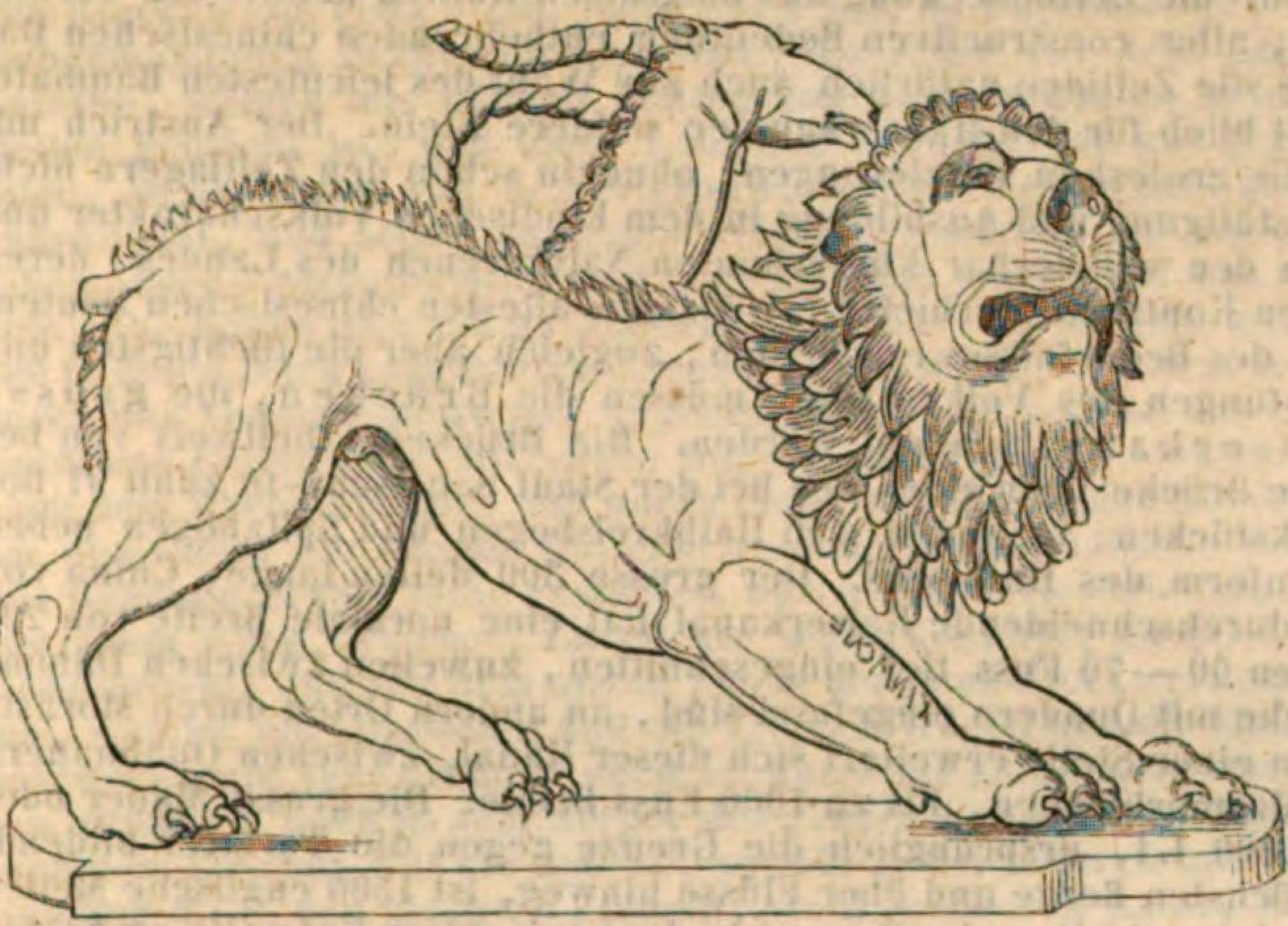
Chieri, piemontesische Stadt von 10,000 Bewohnern, mit schönen Palästen und mehren alterthümlichen Kirchen. *Santa Maria della Scala*, auf den Resten eines Minerventempels erbaut, besitzt Gemälde von Giuseppe Sariga, Antonio Maria di Toreno, Sebastiano Taricco; *Santo Filippo* weist die Empfängniss von Daniel Seiter, den heil. Philipp von Stephan Legnani auf; die Dominikanerkirche zeigt das Brotwunder von der Hand Moncalvo's und die Franziskanerkirche enthält ein „*Johannes Pintor pinxit anno* 1317“ bezeichnetes Gemälde der Marie mit dem Kinde (dabei Johannes mit dem Lamm und andre Heilige) sowie ein andres altes in sechs Fächer eingetheiltes Werk, das den Neapolitaner Raimondo zum Urheber hat.

Chierici, ein jetzt blühender Maler zu Rom, der dem jüngern von Minardi und Bianchini gebildeten Künstlerkreise der Consoni, Coghetti und Capaldi angehört, welcher auf einer neuen Bahn in möglichster Uebereinstimmung mit der ältern italiänischen Kunst sich bewegt. Chierici's Hauptwerke sind bis jetzt: die „Vertreibung der Mäkler aus dem Tempel“ und der „Mönch, der durch Wunder ein krankes Kind heilt.“ P. Osten sah auf der im December 1845 bei Anwesenheit des russischen Kaisers zu Rom in der Porta del Popolo stattgefundenen Ausstellung die kleine Skizze zu letzterm Gemälde und bemerkt in seinem Berichte (Kustbl. 1846, Nr. 4): „Composition und Zeichnung lassen wirklich auf das Verdienst des gross ausgeführten Bildes schliessen das Kolorit aber ist krankhaft bleich.“

Chigi-Palast, *Palazzo Chigi* oder *Casa Chigi in Trastevere*, früherer Name der heutigen F a r n e s i n a zu Rom. A g o s t i n o C h i g i (Vasari schreibt ihn *Chisi* und *Ghigi*) liess in einer Loge dieses seines Palastes um das J. 1514 durch R a f f a e l die Galatea malen, die von Tritonen und Meergöttern umgeben auf einem von Delfinen gezogenen Wagen erscheint. Derselbe liess auch durch den Urbiner die weitern Entwürfe aus der Göttermythe zur Ausschmükung des ganzen ersten Geschosses machen; ausgeführt wurden sie wahrscheinlich durch Giulio Romano und Francesco Penni (il Fattore). Die Vollendung dieses Freskenwerks fällt um das J. 1518. Nach der Meinung der Kenner hat Raffael hier nur Weniges mit eigener Hand gemalt; ja Passavant (s. dessen Werk über Raffael von Urbino I. 304) schreibt ihm nur die eine vom Rücken gesehene Grazie in der Gruppe zu, wo Amor den Charitinnen seine Geliebte zeigt. Neuerdings sind diese Gemälde von F r a n z S c h u b e r t radirt worden. Für die rechts beim Haupteingange von *Santa Maria della Pace* befindliche Kapelle desselben Chigi entwarf Raffael die Sibyllen und Profeten, welche nach 1514 zur Ausführung kamen; auch lieferte er die Zeichnung zu den Ställen der Chigi, den Riss zur Chigischen Kapelle in *Santa Maria del Popolo* und die Entwürfe zur Ausschmükkung derselben. Der grosse Kunstfreund und reiche Sanesische Handelsmann Agostino Chigi, für welchen Raffael so viel thätig war, starb wenige Tage nach dem Künstler, am 10. April 1520. Vergl. über ihn Passavant im Leben Raffaels I. 188.

Chimära heisst in der griechischen Mythe ein missgestaltetes Ungeheuer, das in der Homerischen Vorstellung vorn als Löwe, in der Mitte als Ziege und hinten als Drache erscheint. Dieses Unthier war göttlichen Geschlechts, ward durch Amisodorus, König von Karien, aufgenährt und verwüstete dann zum Danke lange das Land. Nach Hesiods Theogonie stammt die Chimära von Typhaon und Echidna, hat drei Köpfe und speit Flammen aus. Getödtet wird sie durch B e l l e r o p h o n. Virgil versetzt die Ch. mit andern Ungeheuern in die Unterwelt. In den edlern Bildungen der Kunst tritt diese Missgeburt der Fantasie in völliger Löwengestalt auf, nur dass aus dem Rücken Hals und Kopf einer Ziege herausgewachsen ist. — Riesenbilder der Chimära an Felswänden trifft man noch in den kleinasiatischen Gegenden, wo eben Homer den Schauplatz der Ernährung und des landverwüstenden Hausens dieses Ungethüms angibt. Ein solches Kolossalsteinbild hat z. B. der durch seine Erforschung der Alterthumsreste Lyciens und Kariens bekannte Mr. Fellowe entdeckt, welches nun stückweis (es musste seiner Kolossalität wegen, die den Transport des Ganzen nicht gestattete, in Theile zersägt werden) in die Antikenspeicher des britischen Museums gewandert ist. Kleinere Chimärenbilder, namentlich in Verbindung mit Bellerophon, sind aus dem Alterthum zahllos vorhanden; ein Terracottenrelief der Chimärenbesiegung, auf der Insel Melos gefunden, haben wir im Art. „Bellerophon“ mitgetheilt. (Auf der Mairie zu A u t u n wird ein schönes M o s a i k aus der Römerzeit aufbewahrt, das den Kampf Bellerophons mit der Ch. darstellt und in der Umgegend von Autun ausgegraben ist.) Eine berühmte statuarische Darstellung des Gethiers findet sich im

Uffizienpalast zu Florenz. Es ist diese ein Denkmal etruskischen Erzgusses; der Ausdruck des Ungeheuers ist wild und grimmig; Knochen und Muskeln sind mit vieler Kenntniss und sehr kräftig angegeben; die Umrisse haben überhaupt etwas Hartes, was zum Charakter des Ganzen wohl passt. Der Schweif endigt in eine Schlange, die in das Horn der Ziege beisst. Ein Theil dieses Hornes und die Schlange sind moderne Ergänzung. Auf der rechten Vorderpfote des Thiers stehen einige etruskische Buchstaben, welche Tinscvil gelesen werden, welches Wort etwas einem Gotte Geweihtes zu bezeichnen scheint. Dieses Erzbild voll Kraft und Lebens ward zu Arezzo, auf der Stelle des alten Arretium, ausgegraben. Wir theilen es mit Hinweglassung der neuern Ergänzungen nach Dempster's *Etruria regalis* (*T. I. tab.* 22) und Micali's *Antichi Monum.* (*tav.* 42 *n.* 2) verkleinert mit. Anführung verdient noch, dass sich die Chimära auf Silbermünzen von Sikyon findet; die Vorderseite dieser Münzen von schönem Styl zeigt das Thierbild nebst den Buchstaben *ΣΕ* als Anfangslauten des Stadtnamens in der Form *Σεκυών*, während die Kehrseite eine Taube in einem Olivenzweige enthält.



Chimarus, Julius, ein Bildhauer der röm. Kaiserzeit, von welchem sicher bekannt ist, dass er dem Germanicus Statuen arbeitete. (Ottfr. Müllers H. d. Arch. S. 216.)

China. — Es ist eine bekannte Thatsache, dass die Chinesen schon sehr früh eine in vielen Beziehungen bedeutende Culturstufe errungen haben. In sehr vielen Erfindungen sind sie den gebildetsten Völkern vorangeeilt; doch ist in Folge ihres schauderhaft stabilen Staatssystems ihre Gesammtbildung von sehr untergeordneter Art geblieben, so dass, trotz aller praktischen Tüchtigkeit dieses conservativsten Volks der Welt, nur schwache Stralen eines höheren Lichtes aus den Bildungszuständen des „himmlischen Reiches" hervorleuchten. Man begegnet hier dem überwiegenden Vorherrschen einer die höhere Vernunft ausschliessenden Verstandesthätigkeit. War der Zustand der Mongolen zur Zeit, als sie in ihr jetziges „Reich der Mitte" einwanderten, in jeder höhern Beziehung vernachlässigt und verwildert; hatten bereits ihre Vorältern im quälendsten Kampfe für ihre Existenz den leitenden Lichtfunken, die Gottahnung, in der Brust verloren, so war es natürlich, dass andrerseits, eben durch die Noth und Sorgen, denen sie hingegeben waren, ihre Verstandesthätigkeit erweckt und geschärft wurde und dass diese, herausgerissen aus der Gesammtthätigkeit aller Seelenkräfte, sich lediglich auf Erfindung von Hilfsmitteln zur Verbesserung ihrer äussern Lage beschränkte, durch welche Beschränkung auf die Bedürfnissbefriedigung das Empfinden des Schönen, das Streben nach dem Höhern mehr und mehr unterdrückt wurde. Indem nun die Thätigkeit des Verstandes nicht zur Vernunftthätigkeit sich erhob, erzeugte sich jener kindische Ernst, welcher den Hauptzug im Charakter der Chinesen ausmacht und in Folge dessen sie sich klein im Grossen und gross im Kleinen herausstellen. Ihre Ausbildung blieb so auf halbem Wege stehen und hat sich bei der kindischen Genügsamkeit und Selbstgefälligkeit, die im chinesischen Charakter wurzelnd bis zur völligen Isolirung des Volkes führte, nun zwei Jahrtausende lang auf einer und derselben Stufe erhalten. — Stellen wir uns die mongolischen Horden vor, wie sie aus ihrer Wüste nomadisirend in die Ebenen China's mit ihren Zeltlagern hinabzogen und sich allmälig zu festen Wohnsitzen bequemten, erst stehende Lager, dann Dörfer und Städte bildend, so erklärt sich von selbst, dass diese nun als Chinesen in die Reihe der staatlichen Völker eintretenden Mongolen ihre Wohnungen den Zelten, ihre Städte den Lagern nachbildeten

und bei dem Naivetätszustande ihrer Halbbildung, in welchem sie überhaupt verharrten, auch an gedachten Formen mit kindischer Vorliebe hängen blieben. In der That sind die chinesischen Städte mit den geraden Strassen, mit den vereinzelten gleich grossen Häusern, vor welchen Flaggenstangen aufgepflanzt sind, ganz den Zeltlagern ähnlich, und nur die Zeltbedeckung aus biegsamen Häuten konnte das Vorbild des abenteuerlichen, aller constructiven Bedeutung entbehrenden chinesischen Daches sein. So führte die Zeltidee natürlich auch zur Wahl des leichtesten Baumaterials, und unbeachtet blieb für den Häuserbau der solidere Stein. Der Anstrich mit bunten Farben und die grotesken Verzierungen, ohnehin schon den Zeltlagern nicht fremd, fand seine Bestätigung und Ausbildung in dem kindischen Volkscharakter und dieser die seinige in den wunderbar kunterbunten Naturscenen des Landes, deren Wechsel die grellsten Kontraste darbietet. — Als die ältesten chinesischen Bauten, die als blosse Werke des Bedürfnisses erscheinen, zugleich aber die tüchtigsten und grossartigsten Schöpfungen des Volkes sind, müssen die Brücken, die grosse Mauer und der Kaiserkanal genannt werden. Die Brücken, theilweis von bedeutender Länge (die Brücke über einen See bei der Stadt Sau-tschu-fu zählt 91 Bogen), sind von Werkstücken; es finden sich Halbkreisbogen und Spitzbogen neben der arabischen Bogenform des Hufeisens. Der grosse 300 Meilen lange, China von Norden nach Süden durchschneidende Kaiserkanal hat eine normale Breite von 200 Fuss und ist zuweilen 60 — 70 Fuss tief eingeschnitten, zuweilen zwischen Dämme eingeschlossen, welche mit Quadern eingefasst sind, an andern Orten durch Moräste und Seen geführt. An einer Stelle erweitert sich dieser Kanal, zwischen Quaimauern aus grossen grauen Marmorblöcken, bis zu 1000 Fuss Breite. Die grosse Mauer oder die Mauer der 10,000 Li, ursprünglich die Grenze gegen die Tartarei bildend, zieht sich über die höchsten Berge und über Flüsse hinweg, ist 1500 englische Meilen lang, streckenweis einige 20 Fuss breit, und besteht aus einem Erdwalle zu beiden Seiten mit Mauern von Werkstücken und Backsteinen eingefasst, oben mit gebrannten Fliessen bedeckt. In Entfernungen von etwa 100 Ruthen erheben sich Thürme, die kleinsten von 4 Fuss im Quadrat, 6 Fuss hoch, die grössten von 40 F. im Quadrat und 40 F. hoch. An manchen Stellen ist die Mauer nur 5 Fuss breit; mitunter findet sich eine doppelte und dreifache Mauer, und Karl Ritter (Erdkunde II. Th. I. Bd. S. 125) erwähnt Thürme von 21 F. im Geviert und von 63 F. Höhe. Diese Bauwerke reichen ins Jahr 200 vor Christus hinauf. Wichtiger in Bezug auf eigentliche Baukunst sind die sogenannten Pagoden, welche die Chinesen Ta nennen. Sie erheben sich achteckig bis zu neun Stockwerken; das untere mit einem Umbau tritt weit vor, jedes obere ist nur ganz wenig eingezogen und alle erscheinen mit einem vortretenden Dachrande geziert oder eigentlich verunziert. Diese Pagoden waren einst heilige Häuser, sind aber bei der Lauheit des nüchternen, ganz gemüthlosen Volks, die es in allem Religiösen zeigt, meist verwittert und zerfallen. Als das berühmteste Exemplar, das vollkommen erhalten und am besten erforscht ist, muss zunächst der grosse Porzellanthurm zu Nanking genannt werden. Das Werk des englischen Leutnants Ouchterlony (*The Chinese war*, *London* 1844, 8. mit 53 Holzschnitten) gibt hierüber folgende Mittheilungen. „Der Thurm steht in der Mitte eines hochliegenden Vierecks, dessen Umfassungsmauern durch die Vorderseiten mehrerer grossen Tempel und Hallen gebildet werden, erhebt sich auf einem, sein Fussgestell bildenden Untergeschosse beinahe 200 Fuss hoch in neun sehr zierlich gebauten und im richtigen Verhältniss zu einander stehenden Stockwerken, und hat eine achteckige Form. Das Hauptmaterial des Baues ist Porzellan, denn, wenn dies gleich nur dazu angewandt worden, um die Mauern äusserlich und innerlich zu bekleiden, so bildet es doch den Hauptbestandtheil des Baues und ist der einzige, den man zu Gesicht bekommt. Der eigentliche Körper der Mauer besteht aus gewöhnlichen Mauersteinen, die durch Mörtel verbunden sind; das Porzellan, in der Form von schneeweissen, äusserlich glasirten Fliesen von regelmässiger Grösse, oben mit langen Krampen oder Nasen am Rande, um sie in der Mauer zu befestigen, ist überall, aussen und innen, angewandt, so dass es eine förmliche Bekleidung bildet und das schlechtere Material nirgends zum Vorschein kommt. Auf der Plattform eines jeden Stockwerkes sind vier Thüren angebracht, so dass auf zwei Seiten des Achtecks eine kommt, und diese führen auf eine Terrasse, welche rund um den Thurm geht und mit einem zierlichen Geländer von grünem Porzellan eingefasst ist, das durch Figuren in verschiedenen Farben eine Abwechselung erhält, und die mit glatten viereckigen Ziegeln gepflastert ist. Die Thüren haben Rahmen von glasirten braunen, rothen, grünen und gelben Ziegeln, je nachdem sie Figuren oder Pflanzen vorstellen, und ob sie gleich mehr grotesk und auffallend als geschmackvoll und zierlich sind, so tragen sie doch sehr viel zur Schönheit des Ganzen bei. Ueber den Thüren sieht man

einen gothischen Bogen aus erhaben geformten Ziegeln, eine grosse Masse, von denen jede 30 Pfund und mehr wiegt, und ein kurzes Dach von demselben Material, das glänzend glasirt ist und eine gelbe Farbe hat, tritt aus jedem Stockwerke hervor und zeigt die sonderbare, aufwärts gebogene Krümmung, welche man an den Dächern aller chinesischen Gebäude bemerkt. An dem äussersten Ende des Daches hängen Glocken von etwa 8 Zoll Höhe und 6 Zoll im Durchmesser, die an einen zusammengeflochtenen Draht befestigt sind. An jeder der acht Ecken hängt auch eine Laterne, welche aus dünnen Platten von Austerschaalen in leichten hölzernen Gestellen gemacht ist, und diese Laternen werden, der uns gegebenen Auskunft zufolge, an Festtagen von den Priestern, welche die Aufsicht über die Pagode haben, angezündet, und sollen dann eine Wirkung machen, die nach allem dem, was wir sahen, höchst eigenthümlich und imposant sein muss. Auf das oberste Stockwerk ist eine hohe Kappe oder ein pyramidenartiger Bau aus Ziegeln und Sparren aufgesetzt, der in einen reich vergoldeten Tannzapfen ausläuft, von dem mehrere Schriftsteller, durch das Aeussere betrogen, geglaubt haben, er bestehe aus reinem Golde. Lange metallene Ketten, die mit vielen Kugeln verziert sind, laufen von diesem Zierrath nach dem Dache hinunter und durch eine Anzahl concentrischer Metallringe, welche um den Gipfel der Pagode auf eine besonders phantastische Weise angebracht sind. Das Gebäude erhält seine Festigkeit durch einen riesenhaften Sparren oder Balken aus einem Stück, welcher, soweit wir sehen konnten, ziemlich tief im Mittelpunkte hinuntergeht, und von dem aus in jedem der neun Stockwerke grosse Träger auslaufen, welche die Fussböden und die Treppen tragen und die Mauern verstärken. Das Holzwerk sieht sehr alt aus, doch ist durchaus keine Spur von Verfall oder Nachgeben irgendwo, noch in dem Körper des ganzen Gebäudes zu bemerken, obgleich man nach dem frischen Kitt hie und da, sowohl in der inneren und äusseren Porzellanbekleidung als in den glasirten Ziegeln, wohl schliessen kann, dass man beständig an dem Thurme ausbessere.“ — Weit bedeutsamer als dieser Porzellanthurm erscheint uns die leider noch ungenügend beschriebene eiserne Pyramide bei der Stadt Tsin-Kiang-Fou in der Provinz Kiang-Nan. Dieselbe wurde durch den preussischen Missionär Karl Gützlaff auf dem Scheitel einer ziemlich grossen Anhöhe bei gedachter Stadt entdeckt; er beschreibt sie als ein altes ganz aus Eisen gegossenes Werk, das mit Reliefs und Inschriften bedeckt ist, deren Züge und Angaben in die Epoche der Dynastie Tang (also ins 5. oder 6. Jahrh. der christlichen Zeitrechnung) hinaufreichen. Dieses 1200 Jahre alte Monument erhebt sich als oktogone Pyramide nur 40 Fuss hoch, hat 80 Fuss im Durchmesser der Basis und ist in sieben Absätzen aufgebaut, welche alle mit merkwürdigen geschichtlichen Darstellungen geschmückt sind. Gützlaff rühmt die ausserordentliche Zierlichkeit des Werks, welche alles Derartige, was er in China bisher gesehen, weit hinter sich lasse. — Die auf gemeine Nützlichkeit gerichtete, alle tiefern und höhern Ideen ausschliessende conventionelle Verstandesbildung der Chinesen zeigt sich recht offenbar in dem Umstande, dass sie ihren dem Cultus dienenden Bauten keine merkliche Auszeichnung vor den Wohnhäusern verleihen, denn mit Ausnahme der ältern thurmförmigen Pagoden, die als kleinliche Erinnerungen an indische Vorbilder erscheinen, stehen ihre Tempel völlig *au niveau* mit ihrer Profanarchitektur. Holz und Backstein haben in China für Cultus- und Wohngebäude seit den ältesten Zeiten das gewöhnliche Baumaterial abgegeben, und wenn auch nicht geleugnet werden kann, dass dieses Material ungeeignet war, um zu einer erhabenern Ausbildung der Kunst zu ermuntern, geschweige an solche Riesenunternehmungen wie in Indien denken zu lassen, so trägt doch dasselbe durchaus nicht die Schuld, dass die Chinessen nicht besser und würdiger gebaut haben. Sie besassen Sandstein, Granit und Marmor genug im Lande, und liessen diese bessern Materialien auch nicht unverwendet, wie ihre alten Brücken- und Uferbauten bezeugen; aber die Anwendung des soliden Steins auf eigentliche Gebäude war ihrem niedern Nützlichkeitsprincipe und wohl auch ihrem Phlegmatismus zuwider; sie wendeten ihn eben nur an, wo die unabwendbare Nothwendigkeit ihn gebieterisch forderte. So erklärt sich ihr starres Beharren beim Holz- und Ziegelbau in allen den Fällen, wo es auf eigentliche Baukunst ankam. Ihrem kleinlichen Charakter gemäss entwickelten sie denn auch jenen kleinlichen, bei aller Schmucküberladenheit ärmlichen, bei allen seinen Wunderlichkeiten einförmigen, bei aller Barockheit bedeutungslosen Baustyl, als dessen Hauptmerkmal die widersinnig geschweifte Dachform erscheint. Dabei macht man die kuriose Wahrnehmung, dass ihre Zopfdächer mit ihren im Geviert stark ausladenden Rändern ziemlich mit den Deckelhüten, womit sie ihre Köpfe und Scheitelzöpfe bedecken, übereinstimmen. — Werfen wir einen Blick auf die übrigen Werke chinesicher Künstlichkeit, so bemerken wir zunächst, dass sie in der architektonischen und darstellenden Skulptur schon

früh sehr Merkwürdiges geleistet haben. Von ihrer Uebung in Eisengusswerken und ihrem Geschick in der Ciselirung zeugt die schon erwähnte aus dem frühsten Mittelalter datirende zierliche, mit Reliefs geschmückte Eisenpyramide bei Tsin-Kiang-Fou; von ihrem Verständniss der Steinbearbeitung aber liefern Beweise die Todten- und Friedhöfe. Wir erinnern hier namentlich an die hinter der Vorstadt von Ningpo zwischen den Reis- und Melittefeldern liegenden, mehr oder minder ausgedehnten, gewöhnlich von Cypressen umgebenen und im Allgemeinen einen ganz freundlichen Anblick gewährenden Grabstätten, deren mehre drei bis vierhundert Jahre alt und mit nicht geringen Kosten angelegt sind, indem sie nicht blos einen grossen Flächenraum einnehmen, sondern auch noch mit Quadersteinen gepflasterte, auf beiden Seiten mit Steinbildern gezierte Zugänge haben. Die Thore dieser Zugänge sind mehrentheils niedergestürzt; einige derselben müssen aber, wie die vorhandenen Säulen, Knäufe etc. zeigen, recht schön gewesen sein. Die an den Seiten der Zugänge befindlichen Steinbilder sind am besten erhalten; sie stellen gewöhnlich Schafe, Panther oder Tiger, gesattelte Pferde und Priester vor. Letztere sehen ganz gut aus, und an den Pferden, deren Köpfe nur gewaltig plump erscheinen, sind die Verzierungen des Sattelwerks und der Steigbügel mit vielem Fleisse ausgehauen. Zwischen den Trümmern der eingefallnen Thore sieht man bisweilen auf grossen Steinblöcken kolossal ausgehauene Schildkröten, welche ähnliche Steinblöcke auf dem Rücken tragen. Diese sollen eine religiöse Bedeutung haben. Gewiss werden die Chinesen auch in der Neuzeit noch die Stein- und Erzsculptur pflegen; nur ist uns über solche ihrer neuern Produkte wenig bekannt. (Als eine der neuesten Kunsterwerbungen des Königs Louis Philipp wird uns eine ganz vergoldete Statue des jetztregierenden chinesischen Kaisers Tau-Kwang genannt, welche im Louvre, im Marmorsaale des Museums Karls X., Aufstellung gefunden hat; doch haben wir nicht in Erfahrung gebracht, aus welchem Material dieses Werk besteht.) Bekannt ist der blühende Zustand der chinesischen Kunstindustrie in Schnitzwerken und eingelegten Arbeiten, in welchen Beziehungen die Möbelschreiner und Sargmacher äusserst Beachtenswerthes leisten. Besonders ist die Stadt Ningpo ausgezeichnet durch ihre vielen geschickten Kunstschreiner und durch die zahlreichen Möbelmagazine, die eine ganze Strasse einnehmen und in hohem Grade sehenswerth sind. Man findet darin sehr schöne Stücke mit eingelegten Arbeiten sowie mit Schnitzwerk, alle sehr künstlich und zugleich theuer im Preise. Ein Reisender, dem wir diese Notizen verdanken, sah Bettstellen, die freilich von bedeutender Grösse waren und aus zwei Abtheilungen bestanden, von denen die eine die Lagerstätte und die andre eine Commode und einen Nachttisch in sich fasste, wofür nicht weniger als 250 Dollars gefordert wurden. Dies erklärt sich mit durch den Umstand, dass die Preise des Holzes in China fast allenthalben hoch stehen. Trotzdem verschwenden die Chinesen im Allgemeinen auch da viel Holz, wo es ihrem Nützlichkeitsprincipe zuwider sein sollte, nämlich an den Särgen. Die Verfertigung der letztern geschieht in besondern Werkstätten, wo man sie immer und zwar in ziemlich grosser Auswahl vorräthig findet; sie werden von mehr als genügender Grösse gemacht und die dazu genommenen Bohlen sind gewöhnlich 2 — 3 Zoll dick. Manche nun sind sehr sorgfältig gearbeitet und bisweilen mit kunstvoll geschnitzten Bildwerken und Vergoldungen reich verziert. Solche Kunstverschwendung am unpassendsten Orte geschieht natürlich im Interesse und auf Kosten der Vornehmern und Reichen; die Särge selbst werden inmitten der Reisfelder familienweise auf leicht aufgeworfenen Erdhügeln zwischen Cypressen und ähnlichen Bäumen aufgestellt, gewöhnlich mit Ziegelsteinen leicht ummauert, häufig aber auch blos mit Matten dicht umwunden. — Ein weit umfänglicheres Feld, als die erwähnten Industriearbeiten für die chinesische Holzarbeit darbieten, eröffnet sich derselben in den Tempelbauten und in den Prachtbauen der Vornehmen. Hier kommen zunächst die umgebenden Hallen in Betracht, deren glänzend roth lackirte Säulen, die in den Formen an die spätindische Kunst erinnern, durchweg aus Holz gebildet sind. Merkwürdig sind die in verschiedener Weise geschnitzten Konsolen, die an dem Obertheile der Säulen statt Kapitäls zur Unterstützung des Architravs hervortreten. Allerhand fabelhaftes Schnitzwerk, wobei grause Drachenfiguren die Hauptrolle spielen, findet sich gewöhnlich über den Ecken des Daches. — Nächst den besagten verschiedenartigsten feinern und gröbern Arbeiten der Chinesen in Holz sind ihre saubern Elfenbeinarbeiten und ihre in grosser Menge producirten Tapeten und Porzellangebilde zu erwähnen, welche letztern Fabrikate als chinesische Merkwürdigkeiten eine gewisse Berühmtheit geniessen. Bekanntlich sind die Chinesen die frühsten Erfinder des Porzellans, bei denen schon im 15. Jahrh. der ausgedehnteste Gebrauch desselben sich nachweist, denn aus jener

Zeit datirt der mit glänzenden Porzellanplatten belegte, bereits oben von uns besprochene Pyramidalbau zu Nanking.) — Was über die **Malerei** bei den Chinesen zu sagen ist, wird sich am besten auf die Mittheilungen stützen, welche Joseph Heller in einem Bericht über einige ächtchinesische **Semigouachegemälde** gegeben hat, die sich im Besitze des Herrn G. Wolfrum, Direktors des Handelslehrinstituts zu Bamberg, befinden. Es sind sieben in Indien aufgekaufte Gemälde, theils in hoch, theils in quer Octav, welche nicht allein wegen der Seltenheit, sondern vielmehr wegen der Behandlungsart in der schönen Ausführung interessant erscheinen, und einen höhern Begriff von dem Zustande der Kunst bei den Chinesen geben, als welchen man sich nach Anschauung der gewöhnlichen, nur von stereotypenmässig mechanischer Arbeit zeugenden Werke des chinesischen Gewerbfleisses gebildet hat. In diesen Gemälden nun offenbart sich durchweg eine künstlerische Regsamkeit, ein freieres Auffassen der Natur in Leben und Bewegung; besonders erfreut man sich an der schlichten Natürlichkeit, welche durch kein Haschen nach Effekt gestört wird. Doch bemerkt man immerhin einige Schwäche und Unbeholfenheit in der Zeichnung. Es fehlt zumal an der Luft- und Linearperspektive, dann im Dimensionenverhältniss zwischen den Haupt- und Nebengegenständen. Besonders hart und trocken sind in der Zeichnung die Vögel; besser die Pflanzen, am besten die menschlichen Figuren. Der Charakter ist gut ergriffen, die Physiognomik ächt chinesisch, das individuelle Gepräge sehr anziehend, und besonders die weibliche Figur so lieblich und sanftmüthig dargestellt, dass man glaubt, eine lustwandelnde Maria im byzantinischen Charakter zu erblicken. Manche Fehler würden vielleicht nicht stattgefunden haben, wenn nicht die Behandlungsart durch das Materielle zu sehr bedingt wäre; das Reispapier nämlich, auf welchem die Bilder gemalt sind, ist wie Pergament von zarter sammetartiger Oberfläche, und nimmt daher die Farbe nicht leicht an; es ist deshalb nur ein langsamer Farbenauftrag möglich, der dann der Porosität des Papiers wegen das Ansehn feiner Miniaturmalerei hat. Diese Gemälde gleichen also völlig denen auf Sammet. Sie sind in Aquarell- und Deckfarben (in Semigouache) ausgeführt. Die Ausführung ist höchst fleissig, die Farben sind brillant und rein, die Lokaltinten gut. Gold ist ebenso angewandt, wie in den alten byzantinischen und deutschen Miniaturen. Die Schatten sind klar, doch selten angebracht, weil überall volles Tageslicht herrscht. Auf dem ersten dieser sieben Bilder ist ein Chinese dargestellt in festtägigem Gewand mit einer rückwärts an der Mütze herabhängenden Pfauenfeder, welche seine Würde als Mandarin bezeichnet. Auf dem andern schreitet eine junge, in holder Jungfräulichkeit blühende Chinesin einher, mit einem gelben Tuche über dem Haupte und mit einem langen reich durch Gold verzierten Mantel. Nichts missfällt daran als die kurzen Füsse mit der hohen schweren Beschuhung. Sonderbar ist es, dass bei diesen beiden Figuren ein Grund, auf dem sie zu stehen hätten, nicht angedeutet ist, und sie mithin frei schwebend erscheinen. Auf den fünf andern sind je zwei Vögel von einer Gattung (zwei Rebhühner, zwei Schwalben, zwei Fischreiher etc.) mit Früchten, Gesträuchen, Blumen und andern Beiwerken dargestellt. Weder der Name noch ein Zeichen des Künstlers ist auf diesen Blättern zu finden, doch scheinen sie erst vor wenigen Jahren gefertigt worden zu sein. — Schliesslich müssen wir noch eines freilich abseit liegenden, aber von den Chinesen höchst bedeutsam gepflegten Kunstzweiges gedenken, nämlich der **Gartenkunst**. Die chinesischen Gärten übertreffen ebensosehr an Schönheit wie an Grossartigkeit alles Aehnliche bei andern Nationen. Berühmt ist der 10 engl. Meilen lange kaiserliche Garten *Juen-min-juen*, und nicht minder der Park *Dscheho-Wan-schu-juen* (das Paradies der 10,000 Bäume). Diesen Riesengärten wird selbst Lob von Denen zugestanden, die den Chinesen sonst in keinem Kunstzweige poetische Intentionen nachrühmen. Es offenbart sich nämlich in den chinesischen Anlagen viele Feinsinnigkeit in Berechnung malerischer Wirkungen; so hat man z. B. gefunden, dass bei den Anpflanzungen selbst eine Farbenscala des Laubwerkes in den Baumgruppen erzielt wird. Freilich muss die Hauptwirkung der chinesischen Parkschöpfungen auf die Grossartigkeit der Anlage und auf die mit hineingezogenen überraschenden Naturscenen gerechnet werden. — (Ueber die Kunstzustände China's vergleiche noch, was darüber im Artikel „Asien" mitgetheilt ist.)

Chinesische Tusche; s. unter Tusche.

Chirk, Städtchen auf einem steilen Hügel im engl. Fürstenthum Wales, ist berühmt durch den vom Archikten Th. **Telford** schön ausgeführten **Ellesmerekanal**, welcher auf einer steinernen Leitung von neun Bogen über den Fluss Ceiriog und das Chirkthal geht und unmittelbar darauf in einem 750 Fuss langen Tunnel durch einen Hügel hinläuft.

Chiron (Cheiron) erscheint im homerischen Epos als der Gerechteste der Centauren, als Lehrer des Achilles, als erfahrener Heilkundiger und als Freund des Pe-

leus, dem er bei der Hochzeit mit Thetis die schwere, nachher von Achill gebrauchte Lanze schenkt. Nach der Sagenerzählung bei Apollodor war Chiron der Sohn des Kronos (Saturn) und der Philyra, unterrichtete den Aktäon in der Waidmannskunst, den Asklepios in der Heilkunde, und zeigte sich als väterlicher Freund seines Enkels Peleus, den er aus den Händen der Centauren errettete und dem er die Thetis verschaffte, mit welcher die Vermählung auf dem Pelion gefeiert wurde. Als Herakles auf seinem Zuge gegen den Erymanthischen Eber mit den Centauren in Kampf gerieth und diese sich zu Chiron flüchteten, der bei Melea sich niedergelassen, nachdem ihn die Lapithen vom Berge Pelion vertrieben hatten, ward Chiron von einem vergifteten Pfeile des Herakles getroffen. Dieser Pfeil nun hatte eine unheilbare Wunde gemacht, weshalb Chiron zu sterben wünschte, obgleich er unsterblich war. Er überliess daher seine Unsterblichkeit dem Prometheus, wodurch sich sein Wunsch erfüllte. Zeus versetzte ihn unter die Sterne. Uebrigens erscheint Chiron auch in Verbindung mit den Argonauten, deren Haupthelden, Jason und Andre, wie überhaupt alle Heroen der alten Zeit, er unterrichtet hatte; sie besuchen ihn auf ihrer Fahrt und er verleiht ihnen seinen Segen. Die Gemahlin des Chiron ist Naïs oder Chariklo; seine bekannteste Tochter ist Endeïs, die als Mutter des Peleus erscheint. Chiron gleicht halb einem Rosse, halb einem Gotte, welche Vorstellung ihren Grund darin hat, dass Kronos sich in ein Ross verwandelte, als er die Philyra umarmte. Er war abgebildet am Apollothrone zu Amyklä und am Kasten des Kypselos. Bemerkenswerth ist die von Philostratus erwähnte humoristische Darstellung des kleinen Achilles, der auf dem alten Chiron reitet. Vergl. Karl Aug. Böttiger's Vasengemälde I. 3. S. 144.

Chiswick, Dorf an der Themse in Middlessex, mit dem Palast des Herzogs von Devonshire, wo eine Gemäldesammlung getroffen wird, deren Hauptstück ein Werk von Hans Memling ist. (Eine Madonna mit Engeln, Heiligen und Donatoren.) In der Kirche dieses Dorfes ist Hogarth begraben.

Chiton (*χιτών*), der Rock der alten Hellenen, der schon in den homerischen Gedichten spielt. Er war in der Regel von gewalktem wollenen Zeuge. In der Zeit nach den Wanderungen der hellen. Volksstämme ward er auch Chitoniskos genannt, während der Ueberwurf das Himation, die Chlaina oder Chlanis hiess. Der Chiton als Mannsrock betrachtet, bei den Doriern in alter Zeit kurz und wollen, war bei den Ioniern und Athenern von Leinen, in der ältern Zeit lang herabfallend, seit Perikles Zeit bei den Athenern kürzer. Die Thessalier galten späterhin für die, welche längere Röcke als die übrigen Hellenen trugen. Der Chiton der Freien hatte zwei Aermel; einärmelig trugen ihn Handarbeiter und Sklaven. Als Gewand der arbeitenden Klasse kommt auch die Benennung Exomis sowohl für den einärmeligen Chiton als für das Himation, wenn dieses so umgeworfen wurde, dass der rechte Arm frei blieb. Ein Gürtel (Zomä, nur bei Männern so genannt) war, wenn das Gewand lang herabhing, Bedürfniss; nur der lange Chiton der Priester blieb ungegürtet. Nicht wenige Männer begnügten sich mit dem Chiton, daher ein solcher Monochiton (etwa zu Deutsch: Blosrock) hiess. So gingen auch die athenischen Knaben. Eine Unterkleidung (Hemd) unter dem Chiton war nicht üblich. Hartgewöhnten Männern genügte schon der Ueberwurf, das Himation, daher solche, wie z. B. Sokrates, ohne Chiton gingen. — Was den Chiton als Weiberrock betrifft, so bestand der dorische Chiton aus zwei Stücken Zeug, die unterwärts zusammengenäht waren und auf den Schultern durch Spangen befestigt wurden, in Sparta aber auch an den Seiten nicht genäht, sondern nur zusammengeheftet waren. Er hatte keine Aermel. Erst kurz vor dem Perserkriege kam diese Tracht in Athen ab, an deren Stelle die ionische trat. Der ionische Weiberrock war aber weit und faltenreich und mit Aermeln versehn. Er reichte gewöhnlich lang herab, daher ein Gürtel (das Zonion oder Strophion) zum Aufziehen erfordert ward, woraus sich der Kolpos bildete. Auch oben war das Zeug so reichlich, dass davon noch zu einem Ueberschlage (Diploïs, Diploïdion, auch Epomis genannt) übrigblieb. Der Saum am obern und untern Theil war wohl mit einer Verbrämung (Pezä, Pezides) verziert, die Aermel aber pflegten aufgeschlitzt und mit Spangen geheftet zu werden. Der Ueberwurf der Weiber war nicht verschieden von dem der Mäner. Ein Unterkleid oder Hemde (Chitonion) unter dem Chiton war bei den Weibern gewöhnlich. — Die Farbe des Chiton scheint in der Regel grau oder braun gewesen zu sein; putzlustige Frauen hatten safranfarbige Gewänder, ausserdem war auch wohl das Gewebe selbst (baumwollenes und feines aus Leinen) streifig oder sonst gemustert, oder es wurden Blumen, Sterne etc. darauf gestickt. Auf dem Theater pflegten in der Komödie die Alten in weissem, die Jünglinge in hellfarbigem, die jungen Männer in dunkelfarbigem Purpur zu erscheinen. Es galt aber für eine Ausnahme, wenn Männer wie Hippias und Parrhasios sich im gewöhnlichen Leben in Purpur zeigten, und

ehrsame Frauen pflegten, zum Theil nach gesetzlicher Verordnung, bunte Kleider den Hetären zu überlassen und sich weiss oder gelb (die Byssosfarbe) zu tragen. Der Chiton war, wenigstens bei den Athenern, im Winter von Wolle, im Sommer auch von Leinen. Der gemeine Mann trug selbst Röcke von Leder, oder Schaf- und Ziegenpelz, oder einen zottigen Flaus. Zum Frauengewand war neben Wollen und Leinen der Byssos gebräuchlich, unter welchem — mit Ausnahme des gelben Byssos von Elis, der für Flachs erklärt wird — Baumwolle zu verstehen ist. Seidene Chitons sind in der Zeit des freien Hellas unerhört geblieben. — Hinsichtlich der statuarischen Denkmale sei hier nur Folgendes bemerkt. Bei Figuren der Artemis als Jägerin zieht ein Gürtelriemen den anliegenden, an beiden Schultern gefibelten Chiton unter der starken Brust in schmalere Falten. Pallas Athene steht im langen bis auf die Füsse reichenden, die Arme bloslassenden Chiton, oft in gedoppeltem Chiton. Bei der Gewandung in sich selbst ruhender weiblicher Gestalten bringt es das Motiv des entschiedenen Ruhens auf einem Bein und Hüfte mit sich, dass der Chiton an der Standseite dichte und parallele Steilfalten, an der befreiteren, ihr bequem angelehnten Seite eine glättere, von leichten geschwungenen Querfalten durchzogene Masse bildet, und der ins Kreuz gelehnte Oberkörper den Chitonüberschlag nach der Brust hinaufzieht. So sieht man es an Jungfrauengestalten im Parthenonfriese, auch an (in Carrey's Zeichnungen erhaltenen) Metopenfiguren des Parthenon, und bei Göttinnen im Fries des Niketempels; dessgleichen durch die ganze spätere Kunst (seit Phidias und Polyklet) bei schönen Statuen der Hera, Ceres und Pallas. Dabei ist in den genannten Beispielen, wie bei den Karyatiden des Erechtheion, der Chitonüberschlag nicht überknüpft von einer Gürtelschnur. Bei weiblichen Porträtstatuen geht der Chiton ebenfalls vom Hals bis an die Füsse; das Himation von feinerem Stoff bildet ein anliegendes Uebergewand bis an die Knöchel, von wo dann bis auf die Füsse der Chiton nur als kurzer, tieffaltiger Vorstoss herauskommt. Bei sitzenden, an der Brust gegürteten Frauen im Chiton ziehen Chiton und Himation die oft ziemlich gespreizten Beine straff und nach rechtshin, wenn Leib und Brust sich linkshin wenden, während das Gesicht wieder rechtshin geht. Bei Amazonenstatuen lässt der (natürlich ärmellose) Chiton die linke Brust blos und ist, zweimal aufgesteckt, verkürzt, so dass die Beine bis über die Kniee blosbleiben.

Chitonion, das Unterkleid unter dem Chiton, das Hemd nach unsern Begriffen; dasselbe war nur bei den Weibern, nicht bei den Männern Griechenlands üblich, da letztre den Chiton (Rock) auf blosem Leibe trugen.

Chitoniskos; s. Chiton.

Chiusi, Ort an der Grenze Toscana's und des Kirchenstaats. Hier lag das alte Clusium, eine der zwölf etruskischen Republiken, auf einer Anhöhe über dem Flusse Clanis und am Südende des *Lacus Clusinus* oder der *Clusina palus* (jetzt *Lago di Chiusi*). Für die Bedeutung jener alten Stadt spricht die Unternehmung des Clusischen Fürsten Porsenna, die vertriebene Königsfamilie in Rom wieder einzusetzen. Porsenna's Grabmal in Gestalt eines Labyrinthes soll sich laut der Angabe bei Plinius (XXXVI. 13.) in der Nähe befunden haben. In der Folge stand die grosse und volkreiche Stadt in naher Verbindung mit den Römern, die sie als eine Vormauer gegen die Gallier betrachteten. Plinius (III. 5.) unterscheidet „alte“ und „neue Clusiner,“ was auf römische Colonisation hindeutet. Noch in späterer Zeit war Clusium, weil an zwei Hauptstrassen gelegen, eine ansehnliche Stadt, in deren Nähe sich auch Warmbäder befanden. Auf diesem altklassischen Boden hat man in neuerer Zeit verschiedene Ausgrabungen gemacht und namentlich viele schwärzliche meist ungebrannte Vasen von schwerfälliger, auch kanobusartiger Form, theils mit einzelnen Relieffiguren an Füssen und Henkeln, theils mit umlaufenden Reihen stumpf eingedruckter Figürchen von Menschen, Thieren und Ungeheuern gefunden. (Vergl. das vom J. 1830 an zu Florenz erschienene *Museo Etrusco Chiusino* und Micali's *Italia avanti il dominio de' Romani* nebst dem *Antichi Monumenti* betitelten Atlas.) Laut einer Mittheilung aus Chiusi, vom Juni 1845, hat Alessandro François (ein unternehmender und äusserst rühriger Mann, welcher sich in der Ausgrabung antiker Denkmäler eine grosse Geschicklichkeit erworben hat, und dem die Archäologie namentlich die Aufdeckung sehr alterthümlicher Grabgebäude in der Nähe von Cortona verdankt) sich in letzter Zeit der ehrwürdigen Hauptstadt des Porsenna zugewandt, wo es ihm geglückt ist mehrere recht interessante Gegenstände, unter andern auch eine grosse goldene Fibula mit etruskischer Inschrift ans Licht zu fördern. Das bedeutendste Stück, welches nicht blos aus sämmtlichen chiusinischen Ausgrabungen, sondern vielleicht aus denen sämmtlicher etruskischer Nekropolen hervorgegangen, ist eine Vase mit schwarzen Figuren auf rothem Grunde mit aufgesetzten rothen und weissen Farben und den feinsten Graphitzeichnungen.

Wenn man sich im Allgemeinen darüber wundern dürfte, dass die Gräberstadt des alten Clusium an Denkmälern einer frühern Epoche verhältnissmässig arm war, so bestätigt dieser Fund die schon früher geäusserte Vermuthung, dass die Residenz des Porsenna und die ältern Gräber wohl nicht so ganz in der Nähe des heutigen Chiusi gelegen haben mögen. Die erwähnte Amphora zeigt den feinsten Archaismus, und misst in der Höhe Braccia Tosc. 1 Soldi 3. Sie ist auf den grossherzoglichen Grundstücken der Fattoria Dolciano aufgefunden worden, und bildet nun den schönsten Schmuck der Vasensammlung der Florentiner Uffizj. Man hat an dieser Prachtvase nicht weniger als 115 im Ganzen wohlerhaltene, fast alle verständliche Inschriften gezählt, die des Malers C l i t i a s und des Töpfers E r g o t i m o s nicht eingerechnet. Die Schriftzüge sind archaisch; die Schreibart hat das Eigenthümliche, dass sie häufig das *N*, *t* und *s* und ähnliche Consonanten auswirft. Die meisten Namen gehören den dargestellten Heroen an, aber auch Hunde, die Quelle, ja sogar eine am Boden liegende Vase (*Hydria*) nehmen dergleichen als naiven hermeneutischen Schmuck in Anspruch. Im Ganzen lassen sich zwischen Haupt- und Nebendarstellungen etwa neun Compositionen unterscheiden. Die Vorderseite des Bauchs des Gefässes stellt die Hochzeit des Peleus und der Thetis dar, sowohl durch Neuheit als durch Ausführlichkeit der Darstellung gleich interessant. Die bräutliche Göttin sitzt in einer Säulenhalle, den Gemahl führt ihr Chiron als Paranymphos zu. Diesen folgt Iris mit Caduceus, begleitet von drei Frauen, vielleicht den Grazien, welchen die drei Horen, die sich an den Dionysos mit einer Amphora auf der Schulter zunächst anschliessen, passend entsprechen würden. Sieben Quadrigen führen dann die Götter herbei, die dieses Hochzeitsgelage verherrlichen sollen: Zeus, Hera, von den Musen Urania, Kalliope, Melpomene, Klio, Euterpe, Thalia, Stesichore (eine interessante Variante von Terpsichore) und Polyhymnia; ferner Amphitrite und Poseidon, Ares und Aphrodite, Hermes und Maia, welchen letzteren vier reich bekleidete Frauen voranschreiten, deren Inschrift, leider verstümmelt, an die Mören denken liesse. Auf der siebenten verlornen Quadriga befand sich Okeanos, welchem Hephästos auf dem Esel reitend den Zug beschliessend folgt. Dieser Darstellung entspricht an Bedeutung und Umfang eine Scene aus dem trojanischen Krieg. Aus dem Stadtthor treten die tapfern Söhne des Priamos, Hector und Polites, hervor. In der Nähe eines Thurmes erscheint Priamos auf einem Stuhle sitzend, in Gespräch mit dem ihm gegenüberstehenden Antenor. Leider ist die Darstellung in der daran angereihten Scene, welche wahrscheinlich den Mittelpunkt des Ganzen bildete, lückenhaft. Zum Glück ist der Name des Knaben, welcher mit zwei Rossen einer Quelle naht, erhalten. Es ist Troilos, dem Achilleus Nachstellungen bereitet, wie aus andern Vasenvorstellungen hervorgeht, die seit längerer Zeit den Gegenstand gelehrter Streitfragen bilden. So setzt sich das Wundergebilde alter Sage auf eine nicht minder bewundernswerthe Weise vor unsern Augen wieder zusammen. Die Vase, welche man in diesen Darstellungen allezeit unter dem Rossepaar erblickt, wird durch eine Inschrift als H y d r i a hervorgehoben. Die dabei erscheinenden Gottheiten sind Athene, Hermes und Thetis, letztere als die Mutter des Protagonisten. Hier ist es, wo die Quelle durch die Beischrift K r e n e, die wasserholenden troischen Jünglinge durch T r o o n und die Quellennymphen durch N i p h a i kenntlich gemacht sind. Auch Silenos erscheint hier, Hephästos, Dionysos, Aphrodite, Zeus, Here, Ares und Artemis. Andere sind verstümmelt oder des beigeschriebenen Namens verlustig gegangen. Diesen grössern Compositionen entsprechen die beiden auf Vorder- und Rückseite des Halses. Dort sieht man die Leichenspiele zu Ehren des Patroklos, hier den Kampf der Centauren und Lapithen dargestellt. Obwohl in der erstgenannten Darstellung der Name des Achilles zum Theil gelitten hat, so können sich die erhaltenen Schriftzüge doch kaum auf einen andern Heros beziehen. Er sitzt als Kampfrichter vor einem Dreifuss, welcher den ersten Preis andeutet; die beiden niedern Preise vergegenwärtigen ein kleinerer Dreifuss und eine Amphora. Der Circus ist durch eine Meta bezeichnet, welche 5 Quadrigen umrennen. Die Namen der Kämpfer sind Olyteus, Automedon, Diomedes, Damasippos und Hippomedon. In dem Centaurenkampf tritt uns vorerst Theseus entgegen. Die übrigen der beigeschriebenen Namen sind: Antimachos, Hyläos, Akrios, Hasbolos, Käneus, Petrãos, Pyros, Hoplon, Melanites und Therandros (statt Thersandros). Auf der Oberfläche der Mündung läuft ein Fries herum, der sich in zwei Figuren und namenreiche Compositionen theilt. Die eine stellt den in archaischen Vasenmalereien beliebten Gegenstand der calydonischen Eberjagd dar. Meleagros, Peleus und Atalate (statt Atalante) erscheinen als die Protagonisten; Antäos wird der von dem Eber zu Boden geworfene genannt. Castor und Pollux befinden sich mit dem Laertes dem Wilde im Rücken. Zahlreiche andre Namen sind beigeschrieben; auch die Hunde sind mit solchen versehen. Die andere Hälfte dieses Frieses stellt einen

Chorreigen von 13 Figuren beiderlei Geschlechts dar, welcher von Phaedimos angeführt wird. Theseus spielt die Leier dazu, und vor ihm erscheint Ariane (statt Ariadne) mit einem Kind, dessen Name leider nicht ganz klar ist. Diesem Fest der Freude scheint das Schiff zu entsprechen, welches mit den jubelnden Gefährten des Theseus angefüllt ist, während man in den Wogen einen Mann schwimmen sieht. In dem Chorreigen treten uns die Namen der Hippodamia, des Daidochos, des Menestheus, des Eurysthenes, des Beuchistratos, der Damasistrate (geschrieben Damasisrate), des Antiochos, der Asteria, des Hernippos, der Lysidike als lesbar und verständlich entgegen, während einige andere verstümmelt sind und Conjecturalstudium erheischen. Auch die grossen Volutenhenkel sind mit Figuren verziert. Man erblickt auf der äussern Seite derselben eine geflügelte Frau, welche mit der einen Hand einen Hirsch, mit der andern einen Tiger gefasst hält. Darunter ist die Gruppe des Aias mit dem geschulterten Leichnam des Achill, beide mit Namen, gebildet. Auf der innern Seite der Volute erblickt man eine schlangenhaarige Gorgone in eiligem Lauf dargestellt. Unter den grossen Heroendarstellungen auf dem Bauch des Gefässes läuft ein Streifen mit Thierkämpfen herum, Löwen, Greife, Sphinxe und Tiger, welche Stiere und Hirsche zerreissen, von feiner Zeichnung. Auf dem Fuss des Gefässes sind Pygmäen und Kraniche mit einander im Kampf dargestellt. Jene erscheinen zwar klein, aber nicht zwergartig entstellt, und sind mit Stöcken und Hippen bewaffnet, andere reiten auf Böcken und bedienen sich der Schleudern, um Steine unter das wilde Gevögel zu werfen. (Nicht blos die Geschichte der Kunst, sondern auch die der epischen Poesie darf sich von der genauern Untersuchung dieses bedeutsamen gemalten Gefässes manche vielleicht überraschende Aufklärung versprechen.) — — In C e l t o n a, unweit von Chiusi, hat man um Beginn des J. 1844 bei einer zufälligen Nachgrabung auf einem Gute der Familie Gilgi die Reste eines grossartigen Gebäudes von ungefähr 100 Ellen Länge und 30 Ellen Breite entdeckt. Die Wände sind mit steinerner Mosaik in griechischem Style verziert. Zwei Zimmer sind mit einer Menge von Säulchen aus Terracotta überladen, zwischen welchen vermuthlich eine Communication der Zimmer bestand. Bei Aufbrechung des Fussbodens fanden sich noch viele ähnliche Colonnen, alle mit Mörtel überzogen, von welchem auch der untere Raum angefüllt ist. Der ganze geräumige Bezirk scheint mit einer langen Mauer umgeben gewesen zu sein, in welcher, etwa in einer Entfernung von acht Ellen von einander, Nischen angebracht waren, deren jede eine Marmorstatue enthalten haben muss. Zwei solcher Statuen sind in angezeigter Entfernung aufgefunden worden, beide auf Thronen ruhend, von denen der eine Armlehnen hat, die sich in Tigerköpfen endigen. Jede Statue ist mit einer Chlamys dermaasen drapirt, dass die Brust und manche andre Körpertheile entblösst bleiben. Bei der einen Bildsäule ruht der rechte Vorderarm auf der Hüfte, und die rechte Hand, die leider am Gelenk abgebrochen ist, muss dem linken Ellenbogen zur Unterlage gedient haben. Das Gesicht scheint Schmerz mit ernster Betrachtung vereint auszudrücken. Haupt und Kinn sind reich behaart. Die auf einem Schemel ruhenden Fusssohlen sind mit Sandalen bekleidet, die auf jeder Seite drei nach vorn gebogene Ränder haben, die fast den ganzen Fuss umschliessen und mit einem in eine Schleife ausgehenden Riemen befestigt sind. Die zweite Statue, welche alle Extremitäten eingebüsst hat, scheint von demselben trefflichen Meister wie die erste gearbeitet zu sein. Dass man römische Münzen an demselben Orte gefunden, spricht noch nicht für die Meinung des Archäologen F. Sozzi, der das Ganze für die Reste eines von den Römern zu Bädern oder öffentlichen Spielen gebrauchten Gebäudes erklärt; vielmehr gewinnt es den Anschein, dass hier etruskische Baureste vorliegen, und zwar möglicherweise vom berühmten Grabmal des alten Königs Porsenna, von welchem sich sonst noch nirgends Spuren gefunden haben.

Chlamys, eine althellenische Reitertracht, die sich aus Thessalien, dem Pferdelande, nach dem übrigen Hellas verbreitete und in Athen von den Epheben getragen ward. Es war ein leichter Mantel oder vielmehr ein blosser Mantelkragen, dessen obere offene Enden mit einer Schnalle oder Spange auf der rechten Schulter zusammengeheftet wurden; er fiel mit zwei verlängerten Zipfeln (welche Pteryges oder Ptera — die Flügel — hiessen, daher man die Chlamys auch die „thessalischen Fittige“ nannte) längs der Schenkel herab, und war häufig mit Purpur und Gold reich und glänzend ausgestattet. Die Chlamys führt auch den Namen A l l e x, wonach sie im Lateinischen *Allicula* heisst. Ihr Zubehör, die Schnalle, hatte eine oder zwei Spitzen oder Nadeln; sie hiess *περόνη*, was eigentlich die Nadel selbst bedeutet, während der Ring, mit dem jene zusammen die Schnalle bildet, *πόρπη* hiess. Wird die Peronä (die Fibula, Schnalle) gelöst, so legt sich die Chlamys natürlich ganz um den linken Arm, wie so oft bei H e r m e s. Auch kann sie dem linken Arm als eine Art Schild dienen, wie denn P o s e i d o n auf alten Münzen mit der Chlamys den Arm

bewehrt. So deckt auch die an der rechten Schulter gefibelte Chlamys bei Statuen des Theseus und heroischer Epheben in kämpfender Stellung blos die linke Brust und umhüllt den etwas gehobenen linken Arm. Bei Herakles-Hermen erscheint die Figur ganz mit der Chlamys umwickelt bis über den Schoos hinab, von wo ab der Hermenpfeiler sich verjüngt; die rechte Hand liegt innerhalb der Chlamys an der rechten Brust; der linke Arm, bis zur Handwurzel überhangen, ist an der Seite herabgelassen; in der Mitte der Brust hängt eine Löwentatze aus den Säumen der Chlamys heraus. Bei Hermesstatuen bildet die Chlamys, falls sie auf der r. Schulter gefibelt ist, nur ein kurzes Dreieck über die Schultern um den Hals.

Chlingensperg, Max von, gest. 1841, war Hauptkriegskassier zu München und ist als Verfasser des in der dasigen französischen Druckerei erschienenen Werkes: „Das Königreich Bayern in seinen alterthümlichen, geschichtlichen und malerischen Schönheiten" bekannt geworden. Davon kamen bis zu Chlingenspergs Tode zehn Hefte heraus.

Chloë, die Grünende; ein Beiname der Ceres (Demeter) als Beschützerin der jungen Saat. (Als solche besass sie einen Tempel in Athen.) Ihr galt das Frühlingsfest der Chloeia, das mit einem Widderopfer und heitern Spielen begangen ward.

Chloris, 1) Name der Blumengöttin, welche als Gemahlin des Zephyrus erscheint und bei den Römern Flora heisst; 2) eine der neun Töchter des Pieros, welche durch die Musen in Vögel verwandelt wurden; 3) eine Tochter des Königs Amphion von Archomenos, Gemahlin des Neleus und Mutter des Nestor; 4) eine Tochter der Niobe und des Amphion von Theben, zuerst Meliböa genannt, welche allein nebst Amyklas übrigblieb, als der Niobe Kinder durch Apollo und Diana getödtet wurden; das Entsetzen hierüber hatte die Meliböa so bleich gemacht, dass man ihren Namen in Chloris verwandelte. Nach Pausanias soll diese Niobide einst zu Olympia einen Preis im Wettlaufe errungen haben.

Chodowiecki, Daniel Nikolaus, geb. 1726 zu Danzig, gest. 1801 als Direktor der kön. Akad. der Künste in Berlin, zählt als Zeichner und Stecher zu den bedeutsamsten und origenellsten Künstlern seines Jahrhunderts. Er war zum Kaufmannsstande bestimmt, verliess aber 1754 das Handelswesen, um völlig der Kunst sich zu weihen. Seine ersten Versuche waren malerische, indem er eine bedeutende Anzahl von Dosengemäldchen lieferte. Auch als er sich ganz der Kunst zuwendete, malte er vorerst noch, und zwar Miniaturporträts. Für die Malerei im Grossen scheint er wenig begünstigt worden zu sein; nur eine einzige grosse Composition ist von ihm bekannt, jenes höchst vollendete Oelgemälde, welches den Abschied des unglücklichen Jean Calas darstellt und im kön. Museum zu Berlin aufgestellt ist. Dieses Gemälde hat er selbst in einem trefflichen, jetzt selten gewordnen Stiche (von 12 Zoll 6 Linien Höhe und 16 Z. 4 L. Breite) wiedergegeben; die ersten Abdrücke davon haben am untern Rande sechs französ. Verse und die Jahrzahl 1767; die zweiten Drücke sind mit dem J. 1768 bezeichnet. Andre Hauptstichblätter Chodowiecki's sind: „General Ziethen vor seinem Könige sitzend" (gr. Querf.); das „Malerkabinet" (kl. Querf.), worin Ch. sich selbst dargestellt hat; eine „Landschaft mit Viehherde" nach C. W. E. Dietrich, in H. Roos Manier; der „Gang verschiedner Stände zum Tode" (qu. Fol.); das Porträt Friedrichs II. nach Vanloo (in 8.); Wilhelm Tell (hoch 13 Z. 6 L., br. 15 Z. 3 L.); Titelkupfer zu den Memoiren des Ritters Grammont (in 8.), die „Reise nach Dresden" (in Querfolio, mit Chodowiecki's Selbstporträt und den Bildnissen seiner Freunde) u. s. w. Die Ausbreitung seines Ruhmes verdankt Ch. hauptsächlich den kleinen Radirungen, womit er die literarischen Produkte seiner Zeit in einer unabsehbaren Anzahl geziert hat. Hier repräsentirt er in eigenthümlicher Trefflichkeit das Fach des Genre. Die liebenswürdigste Naivetät und eine freie, geistreich charakteristische Darstellung geben der Mehrzahl dieser Arbeiten ein sehr anziehendes Gepräge; viele sind freilich auch als Fabrikwaare des „unverwüstlichen Kupfermanns der Buchhändler" zu betrachten. Ge. Chr. Lichtenberg, sein geistreicher Zeitgenosse, stellt ihm das schönste Zeugniss aus, wenn derselbe in seinem Vorschlag zu einem Orbis pictus für deutsche dramatische Schriftsteller, Romandichter und Schauspieler (s. Lichtenbergs verm. Schriften, Göttinger Ausg. von 1844, B. IV.) sich folgendermassen ausspricht: „Sollten meine eignen Bemerkungen schlechterdings nichts werth sein, so wird man mir es hoffentlich Dank wissen, dass ich diesen grossen Meister bewogen habe, seine eignen Beobachtungen nach und nach der Welt vorzulegen, nach einem Plane, nach welchem sein, soviel mir bewusst ist, noch nie erreichtes Talent, auch in den kleinsten Figuren Seelen darzustellen, lehrreicher erscheinen muss, als in manchem geistlosen Romane, zu dessen Illumination man ihn bestellt hat." Chodowiecki lieferte zu benanntem Aufsatze des grossen Ironikers zwei Platten männlicher und weiblicher Be-

dienten und eine mit Komödianten. Alles, was er für Werke und Taschenbücher geliefert, ist durchweg von seiner Erfindung, und seine Originalzeichnungen hielten auch manches schwächliche Literaturprodukt, weil Er es mit seinen Einfällen und aus dem Leben gegriffnen Abkonterfeiungen geschmückt hatte, länger über den Wellen der sonst verdienten Vergessenheit. Wir führen von seinen Illustrationen nur an: 16 Bl. zu Bunkels Leben, 12 Bl. zum Göttinger Kalender 1778, die seltnen 12 Bl. zur Minna von Barnhelm, 12 Bl. zum Don Quixote, die Bl. zu Basedow's Agathokrator, zu Sebaldus Nothanker (dessen selten gewordne erste Aufl. die Berliner Geistlichen in ihren Amtstrachten vorführt), zu Lavaters Werken; die seltne Titelvignette zu Werthers Leiden, 12 Bl. zum Landprediger von Wakefield, 13 Bl. zu Gellerts Fabeln, 12 Bl. zu Sophiens Reisen, 8 Bl. zu Bürgers Gedichten, 12 Bl. zu Hippels Lebensläufen, 6 Bl. zum Karl Ferdiner, 12 Bl. zum Gilblas (eine Hauptfolge und selten), 6 Bl. zum Peter Marks (eine seltne und schöne Folge), 12 Bl. zu Voltairs Schriften, 3 Bl. zu Hermes Passionspredigten, 2 Bl. zu Meissners Skizzen, 6 Bl. zu Schillers Räubern, 12 Bl. zu Yoriks empfindsamer Reise, 12 Bl. zum Siegfried v. Lindenberg, 3 Bl. zur Geschichte Peters des Grossen, 12 Bl. zum amerikanischen Freiheitskrieg, 7 Bl. zu den *Mémoires des Réfugiés*, 12 Bl. „Eigenschaften" zum Etuikalender, 12 Bl. zum Macbeth, 12 Bl. vom Eheprocurator (eine seltne und schöne Folge), 12 Bl. zu Shakspeare's Heinrich IV., ebensoviel zum Hamlet, zu den lustigen Weibern von Windsor, und zum Sturm; 13 Bl. „Beweggründe und Folgen des Heirathens" zum genealogischen Kalender 1798; 12 Bl. zu Hölty's Elegie auf ein Landmädchen (im Etuikalender), 12 Bl. zum Leben des Lüderlichen, 4 Bl. zu Gotters Gedichten, 12 Bl. zu Modethorheiten, 12 Bl. Anekdoten Friedrichs II., 5 Bl. zu Veit Webers Sagen der Vorzeit, 12 Bl. zu Blumauers Aeneide, 4 Bl. zu Langbeins Schwänken, 12 Bl. Todtentanz, 6 Bl. Scenen der Revolutionsgeschichte, 5 Bl. zu Lang's Taschenbuch: Das Glück im häuslichen Leben, 6 Bl. zu dems. Taschenbuch auf 1797, 8 Bl. zu Beckers Taschenb. 1796; 24 Bl. zu Kosegartens Clarissa (eine Hauptfolge); 6 Bl. zur Luise von Voss, u. s. w. — — Nachträglich bemerken wir, dass unter den jüngsten werthvollen Erwerbungen der Gemäldegall. des kön. Museums zu Berlin auch zwei Chodowiecki'sche Oelbilder sich befinden. Das eine, aus der Reimerschen Sammlung, hat das Blindekuhspiel (Jakob, wo bist du?) zum Gegenstand. Eine ansehnliche Gesellschaft von Herren und Damen in einem Garten, meist paarweis traulich gelagert, sieht diesem Spiele zu, das auf einem Rasenplatze, in dessen Nähe auf hohem Postament eine Venus steht, von einem jungen Paare gespielt wird. Das zierliche Mädchen hat ein Glöckchen, dem Jüngling gelegentlich auf die rechte Fährte zu helfen. (Bezeichnet: *D. Chodowiecky p.* 1768. Auf Leinwand, hoch 2 F. 1 Z., breit 2 F. 6¾ Z.) Das andre, aus demselben Jahre und von ganz gleichem Maase, stellt den Hahnenschlag dar. In einem baumreichen Garten sieht eine heitre Gesellschaft, die meist aus liebenden Paaren besteht, einem jungen Manne zu, der mit verbundnen Augen mit einem langen Stabe nach dem ganz im Vorgrunde befindlichen Kruge schlägt, unter welchem der Hahn verborgen ist. Daneben die Scherben eines schon zerschlagenen Kruges. Im Hintergrunde ein Zelt, worin ein Raucher sich mit einem andern Manne unterhält. Je seltner der geistreiche Radirer dazu gekommen ist, in Oel zu malen, desto überraschender tritt er uns mit seinem leichten und geistreichen Vortrage in diesen Bildern entgegen, in welchen ihm für die Auffassung wie für den hellen sonnigen Silberton offenbar Lancret zum Vorbild gedient hat, von dem er in den königlichen Schlössern vortreffliche Werke vor Augen hatte. Uebrigens finden sich hier alle die in seinen zahllosen Radirungen bewunderten Eigenschaften: Feinheit der Naturbeobachtung, gute Zeichnung und grosse Lebendigkeit.

Choiseulsches Basrelief, die nach dem frühern Besitzer so benannte Tafel vom östlichen (den panathenäischen Festzug darstellenden) Parthenonfries, welche unter Nr. 82 im Louvre befindlich ist. Dies Relief ist leichtfertig restaurirt worden; namentlich hat man die beiden Köpfe der Männer anders ergänzt, als es nach den Zeichnungen Carrey's (der vom ganzen Fries zu einer Zeit, wo derselbe ziemlich erhalten noch das Parthenon schmückte, Abbild genommen) hätte geschehen müssen.

Chopin, Henri, geb. zu Lübeck 1805, studirte in der Schule des Baron Gros zu Paris und ist daselbst als Geschichts- und Genremaler thätig. Seine Bildergegenstände sind öfter der Literatur entlehnt; so hat er z. B. Episoden aus der Geschichte von Paul und Virginie, aus Don Quixote und aus Manon Lescaut gemalt. In diesen Bildern wird keine genauere Erfassung der Charaktere, geschweige feine Charakteristik und ergreifende Wahrheit gefunden, daher sie trotz ihrer reinlichen und geschickten Ausführung nur todte Illustrationen sind, die dem Beschauer weder eine neue noch eine auch nur interessante Anschauung der betreffenden Momente beibringen können. Auf der Ausstellung zu Köln und Düsseldorf 1844 sah man von ihm ein grosses

historisches Gemälde: das Urtheil Salomonis. Der Maler hat hier Nachdruck auf den Umstand gelegt, dass der königliche Richter ein Orientale und die beiden Mütter Freudenmädchen sind, was alles auch mit grosser Energie und Geschicklichkeit ausgedrückt ist. Salomo sitzt auf einem hohen Throne mit ägyptischen Emblemen, die Krone neben sich und den Herrscherstab ebenfalls; mit der einen Faust fasst er das Gewand, mit der andern die Entschliessung zu seinem Urtheil, das die Eine der Klagenden bestimmt, das Kind an ihr Herz zu drücken, während die Andre, welcher buchstäblich die Kleider vom Leibe fallen, schadenfroh das Haupt erhebt, aber auch schon von einem Trabanten des Königs ergriffen wird. Leibwache steht im Hintergrund. So wird von Chopin die Geschichte und Poesie auf das Profanste materialisirt.

Chor. — Man unterscheidet in der Kirchenarchitektur den Altarchor oder hohen Chor (wo der Hochaltar steht) und den schlechtweg sogenannten Chor oder Orgelchor, welcher im Schiff, meist dem Altarchor gegenüber, seinen Einbau hat. Jenen, den Chor des Hochaltars, nennt man den hohen, weil er etliche Stufen über die übrigen Kirchentheile erhöht liegt; er pflegt nach Morgen gerichtet zu sein, während die Thürme nach Abend stehn. Der ältere Name des hohen Chors an der Morgenseite ist Tribune; diese Tribune aber war halbkreisförmig und wich in der Zeit der Ausbildung des Spitzbogenstyles den vieleckigen Chorabschlüssen. Nur ausnahmsweise geschah es in jener Zeit, wenn noch ein zweiter Chor an der Abendseite angeordnet ward, der jedoch bloser Schiffseinbau blieb und keine weitere Bedeutung erhielt als die eines Emporeums zur Aufnahme der Sänger, welches das frühere Odeum ersetzte, das sich in den Basiliken in dem vom Oberchore (Apsis, Concha) durch die Cancellen (Gitterwerk aus Holz oder Metall) getrennten Unterchore befand. — Von 1300 an findet sich der hohe Chor auch mit einem niedrigen Umgange verbunden, an welchen sich zuweilen Kapellen anreihen. Der hohe, das Sanctuarium enthaltende Chor erhielt natürlich als heiligster Theil des Gotteshauses den vorzüglichsten Schmuck, zu welchem die Gothik auch die Fenster gesellte, die den frühern Tribunen grossentheils abgingen. Die angenommene Kirchenform des lateinischen Kreuzes bedingte das Querschiff oder den sogenannten Lettner, der die Scheide zwischen dem hohen Chor und dem Kirchenschiff bildet. — Der hohe Chor ist übrigens der Ort, wo in den Domen, Stifts- und Capitelskirchen die zur Kirche gehörende Geistlichkeit ihre Plätze hat, jene Sitze von oft herrlicher Kunstarbeit, die unter dem Namen der Chorstühle in den germanischen Kirchen berühmt sind. (Vergl. den Art. „Chorgestühl.“) Hinsichtlich der Kathedralen oder bischöflichen Kirchen ist noch der Bischofstuhl zu bemerken, die Cathedra der frühern Basiliken; man findet diesen Stuhl dem Hochaltar gegenüber an der innern Seite des Lectoriums angebracht. Solche Bischofstühle (auch Bischofskapellen genannt) sieht man z. B. noch in den Domchören zu Naumburg, Magdeburg und Halberstadt (hier in den Schluss des Chorseitenschiffes eingebaut).

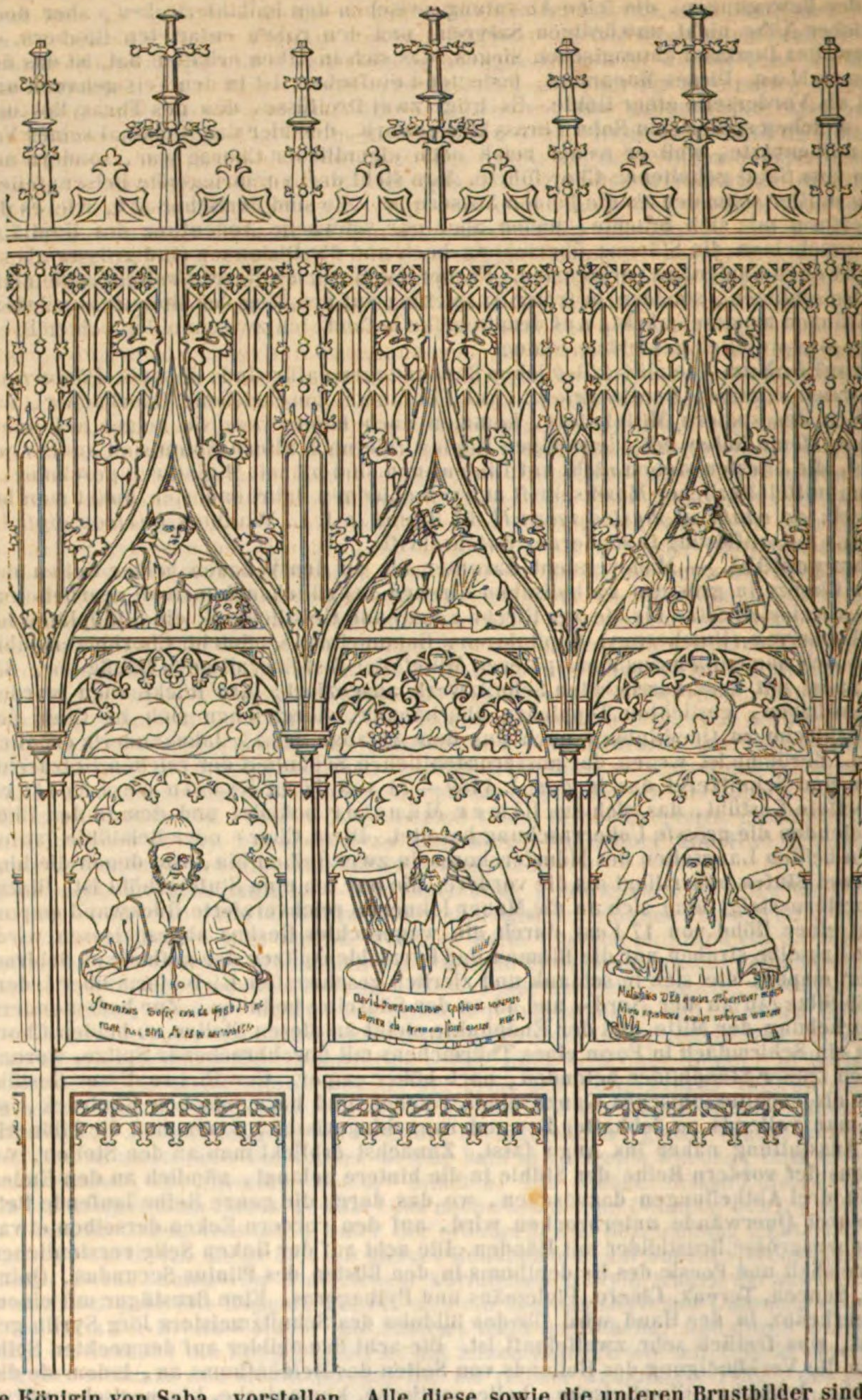
Choragische Denkmale. — Die Entstehung jener kleinen griechischen Denkmalbauten, die man unter dem Namen der choragischen Monumente begreift, reicht bis in die Perikleische Zeit hinauf. Perikles hatte nämlich zu Athen ein Odeion gebaut mit der Bestimmung, dass darin musikalische Wettkämpfe (nicht von Einzelnen, sondern von Chören) gehalten werden sollten. Jeder der zehn Stämme, in welche die Athener getheilt waren, wählte nun einen der angesehnsten und reichsten Männer aus seiner Mitte, der als Chorag (Chorführer) die Anordnung leitete und für diese Auszeichnung die Unkosten zu bestreiten hatte. Blieb sein Chor Sieger, so hatte er ferner das Recht, den Dreifuss, welcher der Preis des Wettgesanges war, auf einem Monumente auszustellen, dessen Kosten er ebenfalls selber tragen musste. Natürlich wendeten die reichen Bürger, deren Chöre gesiegt hatten, grosse Pracht auf diese ihnen Namen machenden Denkmale, welche bald so zahlreich wurden, dass sie eine eigene Strasse, die „Dreifussstrasse,“ bildeten. Ein schönes Beispiel dieses eigenthümlich bürgerlichen Luxus gewährt das noch vorhandene Denkmal des Lysikrates, das die ältern Reisenden unter der wunderlichen Bezeichnung „Laterne des Diogenes“ anführen. Es ist dies ein kleines Rundgebäude auf hohem viereckigen Unterbaue. Sechs Säulen von überreichem korinthischen Style tragen die aus einem Marmorblock gebildete Kuppel, auf der sich ein überaus zierlicher Untersatz erhebt, auf welchem der Dreifuss stand. Die Säulen, nicht freistehend, sind durch Marmorplatten verbunden; die Kuppel selbst ist mit feinen Blättern wie mit Ziegeln verziert. Der ganze schlanke Bau diente offenbar nur als reicher anmuthiger Träger des Dreifusses. Bemerkung verdient noch der zu den sichern Bildwerken aus Praxiteles' Zeit zählende Fries an diesem Monument; derselbe bietet uns eine Darstellung des Bacchus und seines Satyrengefolges, das die tyrrhenischen Piraten besiegt. Der Gott, leicht hingegossen auf einem Felsenstück sitzend, tränkt in aller Ruhe seinen Löwen, wäh-

rend weiterhin seine Begleiter in freien Gruppen mit den rohen Feinden kämpfen oder vielmehr sie züchtigen, denn überall sieht man die Seeräuber unterliegend. Bewundernswerth ist die geistreiche Mannichfaltigkeit der Gruppen, die naive Freiheit der Bewegungen, die feine Abstufung zwischen den halbthierischen, aber doch göttlicher Nähe nicht unwürdigen Satyren, und den rohen entarteten Räubern. — Ein zweites Denkmal choragischen Sieges, das sich in Athen erhalten hat, ist das des Thrasyllos. Dieses Monument, bedeutend einfacher, ist in den Fels gehauen und dient als Vorderseite einer Höhle. Es trägt zwei Dreifüsse, den des Thrasyllos und den, welchen später sein Sohn Thrasykles erwarb, der hier das Denkmal seines Vaters mitbenutzte, weil er weder reich noch eigentlicher Chorag war, sondern nur einen vom Staat gehaltenen Chor führte. Man sieht drei vorspringende Felsenpfeiler, deren mittler schmaler als die beiden äussern ist. Sie sind dorischer Art, wie es die Pfeilerform mit sich brachte, haben aber nur schwache Andeutung des Kapitäls; auch erscheinen die Stämme übermässig hoch und die Distanzen sind grösser als sie im dorischen Säulenbau vorkommen. Ferner ist der Fries dieser Grottenfasade nicht mit Dreischlitzen, sondern in freier Anspielung auf den Sieg des Monumentgründers mit Kränzen ausgeschmückt. Auf dem Gebälke befand sich zwischen den beiden Dreifüssen eine weiblich gekleidete Statue.

Chorbücher. Die mittelalterlichen Benennungen dafür sind: *Missale, Plenarium, Plenarium missale, Lectionarium.* Auf Pergament geschriebene Chorbücher, namentlich des spätern Mittelalters, kommen noch häufig vor; sie zeigen auf einem Liniensysteme Noten mit viereckigen Köpfen (die noch ältern Noten sind anders gestaltet, die ältesten stehen nicht auf Linien) und sind oft mit Miniaturen geschmückt. Proben mittelalterlicher Musikschrift aus verschiednen Jahrhunderten findet man bei Gerbert: *de cantu et musica sacra II.* 61 ff. und in J. L. Walthers *Lexicon dipl. II.* zugleich mit Auflösung in moderner Notenschrift.

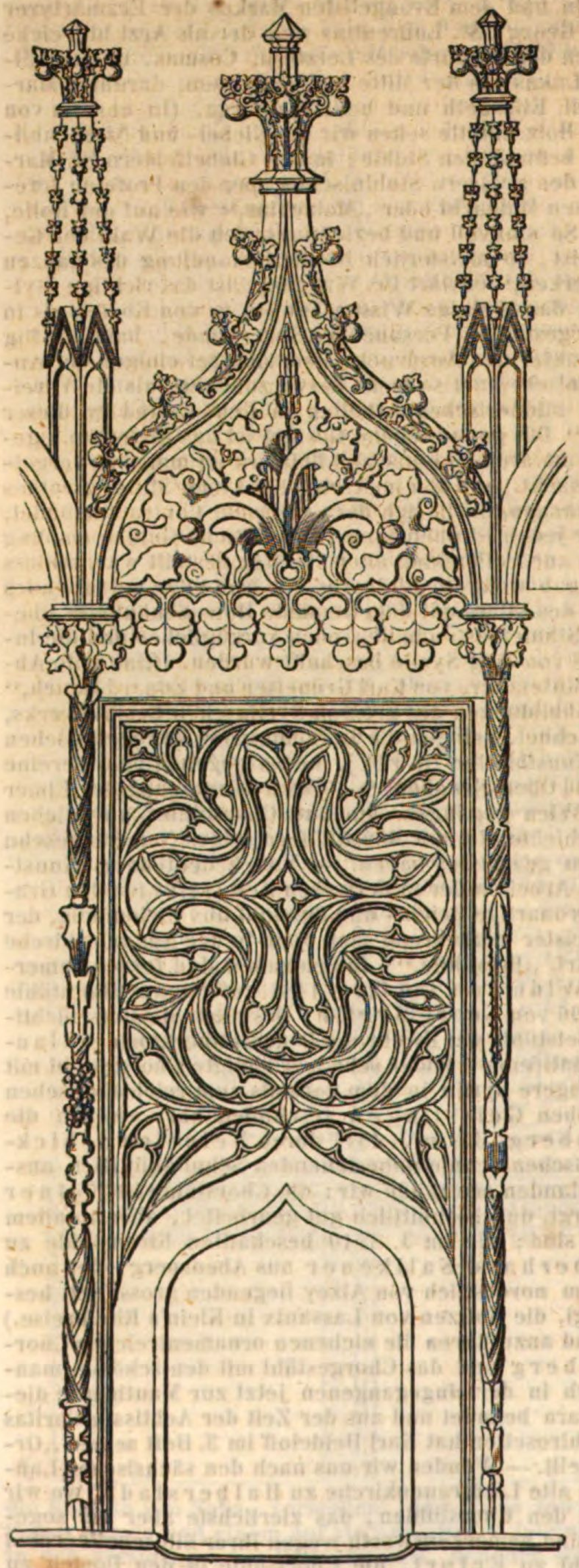
Chorgestühl. — Man versteht darunter die an den Wänden beider Seiten des hohen Chores in grössern katholischen Kirchen befindlichen kunstvoll gearbeiteten, schön verzierten Sitze für die zur Kirche gehörende Geistlichkeit, die Stuhlplätze für die Chorherren (Domherren, Capitularen, Canonici etc.). Solche Chorherrenstühle finden sich namentlich aus dem späteren Mittelalter fast überall noch häufig vor. Sie sind meist mit dem herrlichsten Schnitzwerk ausgeziert; ihre Rücklehnen wurden mit kostbaren, gestickten Teppichen überhangen, dergleichen sich im Citer der Schlosskirche zu Quedlinburg noch aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts erhalten haben. Berühmt ist wegen der ausserordentlichen Schönheit der reichen Holzarchitektur und Schnitzerei das in den J. 1469 — 74 von Jörg Syrlin dem Aeltern gearbeitete Gestühl, das sich im Ulmer Münster befindet und dem in den Chor Eintretenden die grösste Ueberraschung bereitet. Diese Chor- oder Betstühle laufen an den beiden Langseiten des Münsterchores in zwei Reihen hin, von denen die hintere zwei Stufen höher liegt als die vordere, die nur um eine Stufe erhöht ist. Hinter der erstern steigt eine sich an die Mauer lehnende reichverzierte Rückwand empor, die in einer Höhe von 17 Fuss durch ein wagerechtes Gesims abgeschlossen wird. Ueber dasselbe streben nur die Blumen und Pyramidenspitzen der gothischen Schirmdächer empor, die sich in schlank und zierlich geschweifter Giebelform über jedem der 89 Sitze (46 an der Nord- und 43 an der Südseite) befinden. Zur bedeutendern Hervorhebung der Mitte und der Endpunkte steigt an diesen Stellen zu beiden Chorseiten ein Schirmdach in Form eines Thürmchens mit durchbrochener Spitze, worunter sich früher Standbilder befanden, noch höher empor. Gewährt so dieses Gestühl schon als architektonisches Ganze einen reichen und harmonischen Eindruck, so wird man vollends zu lebhafter Bewunderung hingerissen, wenn man die bildnerische Ausstattung näher ins Auge fasst. Zunächst erblickt man an den Stellen, wo man aus der vordern Reihe der Stühle in die hintere gelangt, nämlich an den Enden und in drei Abtheilungen dazwischen, wo das durch die ganze Reihe laufende Betpult durch Querwände unterbrochen wird, auf den vordern Ecken derselben etwas überlebensgrosse Brustbilder mit Händen. Die acht auf der linken Seite versinnlichen die Weisheit und Poesie des Heidenthums in den Büsten des Plinius Secundus, Quintilian, Seneca, Terenz, Cicero, Ptolemäus und Pythagoras. Eine Brustfigur mit einem Lorbeerkranz in der Hand wird für das Bildniss des Schnitzmeisters Jörg Syrlin gehalten, was freilich sehr zweifelhaft ist. Die acht Brustbilder auf der rechten Seite deuten die Verkündigung des Heilands von Seiten des Heidenthums an, indem sie die delfische, lybische, tiburtinische, hellespontische, kumanische, kimmerische, phrygische und eine andre (für das Bildniss der Frau des Syrlin geltende) Sibylle darstellen. In der Nische je eines Stuhles an der Rückwand befindet sich in sehr erhobener Arbeit wieder ein Brustbild, und zwar stellen die an der linken Seite die Verkündi-

gung des Herrn von Seiten des Judenthums durch die 12 Profeten nebst einigen Vorfahren Christi (König David etc.) und andern alttestamentlichen Männern dar, während die an der rechten Seite ausgezeichnete Frauen des alten Bundes, wie Sara und



die Königin von Saba, vorstellen. Alle diese sowie die unteren Brustbilder sind von ihrem Namen und einem auf sie bezüglichen lateinischen Spruche begleitet. Darüber, in den vorspringenden Giebelfeldern, befinden sich in etwas kleineren Brustbildern, die fast Rundwerk sind, ausgezeichnete Männer und Frauen des neuen Bundes, und

zwar links ausser den 12 Aposteln und dem Evangelisten Markus der Erzmärtyrer Stephan und die Hauptheiligen St. Georg, St. Laurentius und der als Arzt hilfreiche St. Damianus; rechts an den Enden der Gefährte des Letztern, Cosmas, und der älteste heilige Arzt, der Evangelist Lukas; in der Mitte heilige Frauen, darunter Martha und Maria Magdalena, die heil. Elisabeth und heil. Walburga. (In unserm von Brunner aus Luzern gearbeiteten Holzschnitte sehen wir die Giebel- und Nischenbilder dreier links an der Rückwand befindlichen Stühle; in den Giebelfeldern St. Markus, St. Johannes und Petrus, in den grössern Stuhlnischen aber den Profeten Jeremias, König David und den Profeten Maleachi oder „Malachias," wie auf der Rolle, die er hält, geschrieben steht.) So sinnvoll und beziehungsreich die Wahl der Gegenstände und deren Anordnung ist, so meisterlich ist die Behandlung des ganzen Schnitzwerkes. „An diesen Bildwerken," erklärt Dr. Waagen, „ist das richtige Stylgefühl, der reine Schönheitssinn, das tüchtige Wissen sowohl in den Köpfen als in den Händen, endlich der den dargestellten Personen entsprechende, bald kräftig ernste, bald milde und zarte Charakter und Ausdruck, dem sich bei einigen der Anklang einer edeln Melancholie beimischt, um so mehr hervorzuheben, als die Vereinigung dieser Eigenschaften bei bildnerischen Arbeiten in Deutschland in dieser Epoche äusserst selten vorkommt." Das ganze schöne Gestühl ist aus Eichenholz gearbeitet und ohne Bemalung; nur am architektonischen Beiwerk ist manches vergoldet, was aber sehr gute Wirkung macht. Aus den im Archiv des Ulmer Stiftungsrathes noch vorhandenen Bauhüttenrechnungen, darin sich der Syrlinsche Contract befindet, geht hervor, dass der Künstler für jeden Kirchenstand 13 rheinische Gulden empfing und ihm eine Frist von vier Jahren zur Vollendung aller 89 Sitze gestellt war. Anlass zu diesem bedeutenden Auftrage gab wohl ein kleineres nur drei Sitze enthaltendes Gestühl, das sich an der Rückseite des Altars mit dem Gemälde Hans Schäuffelin's befindet. Die Arbeit an diesen drei Stühlen ist nämlich noch vorzüglicher und die Inschrift daran besagt, dass sie 1468 von Jörg Syrlin beschafft wurden. (Eine gute Abbildung s. in „Ulms Kunstleben im Mittelalter, von Karl Grüneisen und Eduard Mauch," S. 72. — Getreue und treffliche Abbildungen des grossen Syrlinschen Gestühlwerks, für den Stich von Ed. Mauch gezeichnet, bringen die in Commission der Stettinschen Buchh. zu Ulm erscheinenden „Kunstblätter [in Fol.], herausgegeben vom Vereine für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben.") — Nach Beendigung des Ulmer Münstergestühls soll Syrlin nach Wien gegangen sein und Chorstühle, an welchen Schnitzbilder aus der Passionsgeschichte etc. mit den Chiffern seines Namens gesehn werden, für den Stephansdom gearbeitet haben. — Von bedeutendem Kunstwerthe ist nächst den Syrlinschen Arbeiten der in derselben Zeit (1472) für den Grafen Eberhard im Bart beschaffte thronartige Beicht- und Betstuhl aus Eichenholz, der von einem unbekannten Schnitzmeister herrührend sich noch in der Amanduskirche zu Urach befindet. (Vergl. den Art. „Betstühle.") In Schwaben sind ferner bemerkenswerth: die durch Konrad Widmann von Calw 1488 gefertigten Chorstühle zu Freudenstadt; die im J. 1496 von Georg Syrlin, des alten Meisters tüchtigem Sohne, gelieferten eichenen Betstühle der Kirche des Benediktinerklosters Blaubeuern, sowie das vom J. 1512 datirende, leider sehr beschädigte Chorgestühl mit Schnitzbildwerk, das derselbe jüngere Syrlin in dem vormals zum reichsstädtischen Gebiete Ulms gehörenden Städtchen Geisslingen geschaffen hat; endlich die Stühle der Stiftskirche zu Herrenberg, die im J. 1517 durch Heinrich Schickhart von Singen, einen der Syrlinschen Schule nahestehenden Schnitzkünstler, ausgeführt wurden. — Aus den Rheinlanden erwähnen wir: die Chorstühle im Kölner Dom, welche im Laubwerk u. dergl. durchschnittlich gut gearbeitet, aber in allem figürlichen Schnitzwerk schwach sind; die im J. 1510 beschafften Kirchstühle zu Kiderich, von dem Meister Eberhard Sallkener aus Abensperg, der auch jene in Gau-Odernheim, einem nordöstlich von Alzey liegenden grossherz. hessischen Dorfe, gefertigt hat. (Vergl. die Notizen von Lassaulx in Klein's Rheinreise.) — Aus der fränkischen Gegend sind anzuführen die eichenen ornamentreichen Chorstühle der Lorenzkirche zu Nürnberg und das Chorgestühl mit den schönen mannichfaltigen Holzrosetten, das sich in der eingegangenen jetzt zur Mauthhalle dienenden Frauenklosterkirche St. Clara befindet und aus der Zeit der Aebtissin Caritas Pirkheimer (1515) datirt. Acht Stuhlrosetten hat Karl Heideloff im 3. Heft seiner „Ornamentik des Mittelalters" mitgetheilt. — Wenden wir uns nach den sächsischen Landen, so treten wir zunächst in die alte Liebfrauenkirche zu Halberstadt, wo wir vortreffliches Holzschnitzwerk an den Chorstühlen, das zierlichste aber am sogenannten Bischofsitz finden. Dann sind bemerkenswerth wegen ihrer Bildschnitzereien die Chorstühle und der Bischofstuhl zu Erfurt, die Chorstühle in den Domen zu Magdeburg und Merseburg (hier die westliche Abtheilung von dem Prediger-



mönche Kaspar Schockholz 1446, die östliche um 1500) und in der Nikolaikirche zu Zerbst (1451—1453). Besondre Erwähnung verdienen die durch ihre ausserordentliche Schönheit und Mannichfaltigkeit in der Ausführung berühmten Chorstühle im herrlichen Stifte zu St. Georgen auf dem herzoglichen Residenzschlosse Altenburg an der Pleisse. Dieselben wurden unter der Regierung des Markgrafen Wilhelm II. (Wilhelms des Reichen) gefertigt und sind im J. 1412, als dieser Fürst das St. Georgenstift auf der uralten Felsenburg des sächsischen Osterlands gründete, bestellt worden. (Wir theilen einen dieser Stühle der Altenburger Stiftskirche im Holzschnitt mit. Die erste Publication von Details aus gedachtem Chorgestühl verdankt man dem Prof. und Ritter Karl Heideloff, nach Mittheilungen von dessen Freunde, dem Hofbaumeister Aemilius Schmidt, der das ganze Gestühl nebst allen weitern Merkwürdigkeiten des schönen Stiftes wohl noch eigens in Beschreibung und Zeichnung herausgeben wird.) — Aus dem Brandenburgischen sind anführenswerth: das Schnitzwerk des Markgrafenstuhls in der Marienkirche zu Salzwedel und die Chorstühle im Dome zu Havelberg (noch aus dem 14. Jahrhundert), das Gestühl in der Katharinenkirche zu Brandenburg, in der Klosterkirche zu Berlin und im Dome zu Stendal. In Pommern: Gestühlreste im Chore der Nikolaikirche zu Stralsund; Chorstühle im Dome zu Cammin, in der Kirche des Städtchens Grimme an der Trebel, in den Marienkirchen zu Kolberg, Köslin, Anklam, in letzterer Stadt auch Gestühl in der Nikolaikirche, das laut Kuglers Mittheilung („Pommersche Kunstgeschichte" S. 189 ff.) aus dem J. 1489 herrührt. Im Allgemeinen bleibt zu bemerken, dass an den norddeutschen Chorgestühlen zwar das Figurenwerk gewöhnlich steif und zum Theil roh, das Ornament aber oft äusserst reich und geschmackvoll erscheint. — Schöne Werke der Art, darunter wir aber keins gefunden haben, das jenen Adel des Styls und jene Wunderarbeit der süddeutschen,

namentlich Syrlinschen Gestühlwerke erreicht, sind aus der germanischen Stylzeit auch in Kathedralen, Stifts- und Klosterkirchen der Niederlande, Frankreichs, Englands und Spaniens vorhanden; doch würde es uns hier zu weit führen, wollten wir alle derartigen Werke, die in Europa überhaupt existiren, auch nur in dürre Aufzählung bringen. Die nöthigen Notizen über die bedeutendern werden ohnehin in unsern Artikeln gegeben, welche die Städte und Orte betreffen. — In Belgien, wo die Bildschnitzerei, die dort besonders zur Zeit der burgundischen Herzöge in hohem Flore gestanden hat, auch heute noch fleissig geübt wird, schafft die vlaemisch-deutsche Kunst gegenwärtig ein Gestühlwerk, das durch seine Kunstreichheit würdig ist nächst den besten Gestühlarbeiten der mittelalterlichen Periode genannt zu werden. Wir meinen die (in erster Hälfte 1844 vollendeten) Chorgestühle in der Antwerpener Liebfrauenkirche, welche den talentvollen Geerts, Professor an der Löwener Kunstakademie, zum Urheber haben, der sie in Verbindung mit einem Architekten beschafft. Das Architektonische dieser neuen geschnitzten Stühle ist durchaus gothisch; dabei sind sie reich mit erhobenem Bildwerk und trefflichen freistehenden Figürchen ausgeschmückt.

Chorhemd (*Superpelliceum*) ist ein weites leinenes Unterkleid, das bis auf die Kniee reicht und umgürtet wird. Die weiten Aermel sind gewöhnlich an der Vorderseite aufgeschlitzt. Getragen wird das Chorhemd von denen, die bei der Messe die Functionen der niedern Weihen (wie das Kerzenhalten, Schwenken des Weihrauchfasses) versehen; ferner vom Priester bei einigen Sacramenten, auch bei der Predigt; von Domherren und Choralen während der *Horae canonicae;* endlich von Bischöfen, die einem geistl. Orden angehören. Letztre tragen es über dem Ordenskleide. Weltliche Bischöfe (*saeculares*, Weltpriester) tragen den sogen. Rocchetto (*romana camisia*), der sich vom Chorhemd dadurch unterscheidet, dass er mehr anschliessend ist und lange, enge, unaufgeschlitzte Aermel hat.

Chorin, ehemaliges Kloster zwischen Neustadt-Eberswalde und Köthen, von dessen Baue germanischen Styls noch die Ruinen zeugen. Nach der Natur gezeichnet und lithographirt findet man diese Klosterruine in F. v. Laer's Ansichten von Freienwalde, Neustadt und Köthen. 1. Heft (kl. Querf.); Berlin 1843.

Chorion, eine Reihe Ecksteine.

Choris, Ludwig, geb. 1795 in Kleinrussland, begleitete 1813 den berühmten Pflanzenkenner Marschall v. Biberstein auf dessen Reise nach dem Kaukasus und zeichnete demselben fast alle Blumen der *Flora Caucasiana.* 1814 besuchte er die Petersburger Akademie und machte dann, der Expedition des Leutnants Otto von Kotzebue als Maler beigegeben, die Reise um die Welt mit. In dieser Charge zeichnete er namentlich Alles, was uns einen richtigen Begriff von den Indianern Nordamerika's und von den Südseeinsulanern verschaffen konnte. 1819 kam er nach Frankreich, wo er sich in der Lithographie einübte und seine auf der Weltreise gemachten Beobachtungen und Skizzen in einem Werke folgenden Titels herausgab: *Voyage pittoresque autour du monde, offrant des portraits de sauvages d'Amerique, d'Asie, d'Afrique et des iles du grand océan, leurs armes, leurs habillemens etc., accompagnés de descriptions par Cuvier et Chamisso.* (22 Lief. in Fol. Paris 1821—23.) In diesen Zeichnungen herrscht eine Wahrheit, Lebensfrische und Originalität, wie sie selten ein früherer Zeichner exotischen Gegenständen zu verleihen wusste. Eine Art Fortsetzung dieses Werks erschien unter dem Titel: *Vues et paysages des regions équinoctiales* (24 Foliotaf. Paris 1826). Im J. 1827 begab er sich nach Südamerika, um die dortigen Indianerstämme zu studiren, wurde aber am 22. März 1828 auf dem Wege von Veracruz sammt seinem Begleiter, dem Engländer Handerson, von Strassenräubern ermordet. In Paris hinterliess er ein druckfertiges Werk über Russland unter dem Titel: *Recueil de têtes et de costumes des habitans de la Russie avec vues du mont Caucase et de ses environs.* Louis Choris war ein physiognomischer Zeichner im weitesten Sinne, der die wildfremdesten Gegenstände der entlegensten Zonen in der ganzen Eigenthümlichkeit und reizvollen Neuheit ihrer exotischen Natur glücklich aufzufassen und wiederzugeben verstand.

Chorkappe, Pluviale (*Pallium pluviale*, Regenmantel), ist ein weiter, vom Hals bis auf die Füsse herabgehender, vorn offener Mantel, der oben auf der Brust mit zwei Haken zusammengehängt wird. Ursprünglich war er mit einer Kapuze versehn; jetzt hat er eine Art Kragen, der hinten lang herabhängt. Dieser Chormantel wird auch z. B. bei Prozessionen vom Priester getragen, der die Monstranz hält. Die Farbe richtet sich nach der kirchlichen Zeit.

Chorsabad, ein etwa vier Stunden von Mosul entferntes, auf einem künstlichen, sich um 45—48 Fuss über die Ebene erhebenden Hügel auf der linken Uferseite des Tigris, jedoch vom Flusse ziemlich weitab liegendes arabisches Dorf, wo der Fran-

zose **Botta**, Consul in Mosul, neuerdings die ächten Spuren der um 600 vor Chr. untergegangenen assyrischen Hauptstadt **Ninive** aufgefunden und der alsbald von der französ. Regierung gesandte Architekt **Eugen Flandin** die grossartigsten Ruinen jener einstigen Riesenstadt Mittelasiens aufgedeckt hat. Es ist nicht das Ninive des altassyrischen Weltreiches, das mit Sardanapal endete, denn dieses älteste Ninive lag allen alten Nachrichten zufolge an den Ufern des Tigris und dürfte in dem Hügel von Nunia zu suchen sein, sondern es ist das Ninive der spätern Dynastie, dessen Reste, zunächst die eines ungeheuren Palastes, zu Chorsabad vorliegen. Der von Eugen Flandin mit Hilfe eines armen christlichen Stammes (der Tiaris, die eben aus ihren Sitzen in den nahen, Kurdistan von Mesopotamien trennenden Gebirgen durch die Kurden vertrieben worden waren) binnen sechs Monaten äusserst mühsam blossgelegte Palast besteht aus funfzehn zusammenhängenden Sälen und nimmt einen Flächenraum von 22,000 Metern (zu 3 Fuss 11½ Linien pariser Maass) im Geviert ein, bildet aber nun den kleinen Theil eines ungeheuren Gebäudecomplexes, dessen Spuren man hie und da verfolgen konnte, ohne über den Plan des Ganzen, das aller Wahrscheinlichkeit nach die Residenz der Nachfolger Sanheribs, namentlich des zweitfolgenden Königs Nabuchodonossar (Nebukadnezar) war, mit Bestimmtheit urtheilen zu können. Im Frühjahr 1845 kam Flandin mit den Zeichnungen sämmtlicher Bildwerke dieses Prachtpalastes nach Paris zurück. Nach den gedachten Zeichnungen, die gleich denen, welche Botta in dem von Julius Mohl redigirten *Journal asiatique* mitgetheilt hat, ein überaus genaues Abbild der Gegenstände gegeben, zugleich aber mit weit grösserem Geschick gefertigt sind, gewährt das Ganze ein wunderbares Bild von einem innen und aussen mit Sculpturen und Inschriften bedeckten Palastes, und stellt sich als eine Entdeckung heraus, die an Grösse und Interessantheit alle Funde von Alterthumsresten zusammengenommen, die seit einem Jahrhundert gemacht worden sind, weit übersteigt. Dass der Palast ein assyrischer Bau ist, kann für zweifellos gelten, da Botta unter mehr denn 200 gefundnen Inschriften auch nicht Eine antraf, welche in persepolitanischer Keilschrift wäre, weshalb der Ursprung des Gebäudes nothwendig höher als die persische Erorberung von Mesopotamien zu setzen ist. Die Fortsetzung der anfangs auf Botta's Kosten betriebenen, aber nach Flandin's Ankunft auf Kosten der französ. Regierung unternommenen Ausgrabungen führte übrigens zu dem Resultate, dass der Palast nicht, wie Botta geglaubt hatte, in einen natürlichen Hügel hineingebaut ist, sondern dass er auf einer künstlichen, 40 F. hohen, aus gebrannten Backsteinen erbauten Terrasse stand, wie man sie in Babylon findet. Der Unterschied zwischen dieser Basis des Gebäudes und den babylonischen besteht darin, dass in Chorsabad die Masse von Backsteinen mit einer aus Quadern bestehenden Strebemauer eingefasst und geschützt war, während man in Babylon, wo es an Bausteinen fehlte, dazu eine Bekleidung von gebrannten Backsteinen anwendete. Auf dieser künstlichen Terrasse erhob sich der Palast, dessen Wände ebenfalls aus ungebrannten Backsteinen bestanden, bekleidet mit Marmorplatten, die mit Sculpturen gänzlich bedeckt waren. Diese sind in demselben Styl wie die von Persepolis, aber weit schöner; sie haben mannichfache Fehler in der Zeichnung, sind aber voll Leben und Ausdruck; offenbar war die assyrische Kunst das Vorbild der persischen, welchem die letztere nie gleich kam. Von ägyptischem oder indischem Einfluss ist keine Spur zu sehen, und wir haben also eine Entwicklung einer ganz eigenthümlichen mesopotamischen Civilisation, welche wahrscheinlich in Babylon entstanden, in Ninive vervollkommnet und in Persepolis nachgeahmt wurde. Der Palast hatte sechs Eingänge, von denen einige mit sechs, andere mit zwei geflügelten Stieren mit Menschenköpfen und von ausserordentlicher Schönheit geziert waren; diese Thiere sind 15 Fuss hoch und 18 Fuss lang. Im Allgemeinen stellen die Basreliefs Kriegsscenen vor, wahrscheinlich die Thaten des Gründers des Palastes, viele Belagerungen, Schlachten mit Streitwagen, Processionen von Gefangenen etc. Ein grosser Saal stellt ein Trinkgelage dar: die Fürsten sitzen auf Stühlen vor niedrigen Tischen mit Löwenfüssen, die Verschnittenen bringen Essen und Getränke, das letztere in sonderbaren Gefässen, deren Basis einen Löwenkopf bildet, weiterhin stehen Soldaten, die sich aus grossen Gläsern zutrinken. In einem andern Saal sieht man eine lange Reihe von Jagdscenen, anderswo die Ausräumung eines Tempels, die übrigens sehr regelmässig vor sich geht, denn ein Schreiber steht da und verzeichnet, was die Soldaten wegtragen. Die Kleidung der Könige und ihrer Umgebung ist überaus reich, mit Perlen und Edelsteinen gestickt; hinter dem König folgen immer zwei Verschnittene, die man an dem Mangel eines Barts und dem fetten Gesicht erkennt, der erste trägt immer den Fliegenwedel und der zweite den Köcher, Bogen und die Streitaxt des Königs; sie sind nicht Neger, obgleich diese Raçe nicht unbekannt war, indem man in einigen Schlachtsceneu unter den Besiegten Neger findet. Die Gesichts-

züge der Sieger und der Besiegten unterscheiden sich wesentlich, so wie ihre Kleidung und Kriegsrüstung: die Besiegten haben semitische Züge. — Die Anwendung von Farben, um den Basreliefs mehr Leben zu verleihen, zeigt sich in deutlichen Spuren. Die Assyrer wurden dazu so zu sagen gezwungen. Das Material, das sie hauptsächlich anwendeten, war Ziegel, und sie hatten die Entdeckung gemacht, wie man ihm die einzige Verschönerung verleihen kann, der dieses Material fähig ist, indem mann es brennt und glasirt. Wie die gefundenen zahlreichen Ueberreste beweisen, zeichneten und malten die Assyrer auf den rohen Ziegeln und behandelten sie dann mit Feuer, wodurch die Farben dauerhaft wurden und einen glasirten Ueberzug bekamen. Aus solchen Ziegeln bestanden die Friese, die sich an den Wänden hinzogen. Ihre Ornamente bestanden in Rosen, Lotusblüten u. s. w., und hatten an den Aussenwänden natürlich grössere Verhältnisse, als im Innern. Der Abstand dieser lebhaften Farben gegen den grauen, mit weisslichen und krystallisirten Theilen bedeckten Marmor würde nun zu grell gewesen sein, wenn man nicht auch die Basreliefs bemalt hätte. An und für sich herrschte für Polychromie schon ein starker Geschmack im Alterthume, denn auch die Denkmäler von Ellora und Theben zeigen Farbenfragmente, und dass selbst die Griechen ihren herrlichen pentelischen Marmor mit Farben zu bedecken pflegten, ist jetzt nach langem Streit entschieden. In Ninive scheinen alle Mauern mit Farben bekleidet gewesen zu sein, und vielleicht sogar durchaus, obgleich sich nach so langer Zeit nicht mehr entscheiden lässt, ob die Assyrer nicht vielleicht einen Theil der Basreliefs freiliessen, damit die bemalten Theile um so stärker hervortreten möchten. Für durchgängige Bemalung spricht, dass Flandin denjenigen Theil der Mauern, der nicht allzusehr vom Feuer gelitten hatte, schwach mit Ocher bedeckt fand. An den Waffen der Krieger und an den Harnischen der Pferde waren die Spuren von Farben am bemerklichsten, ferner an den Stirnbinden der Könige, die eine röthliche Bekleidung hatten, wahrscheinlich die Unterlage für Vergoldung. Merkwürdig ist die Sorgfalt, mit der die Augenlider der menschlichen Figuren gefärbt waren. Dadurch wird Herodot's Ausspruch bestätigt, dass die Assyrer die Gewohnheit hatten, Bart, Haare und Augen zu färben. Der Gebrauch ist also eben so alt als gegenwärtig im Orient allgemein; der Zweck besteht darin, den Augen mehr Glanz zu geben. Mannichfaltig sind indessen die in Ninive zur Anwendung gekommenen Farben nicht, denn sie beschränken sich auf Blau, Grün, Gelb, Roth und Schwarz. — Die Götterbilder, die man aus den Ruinen gewann, wurden in Folge eines glücklichen Zufalls gefunden. Flandin liess eines Tags einige Steinplatten ausheben, um zu untersuchen, wie der Fussboden zusammengefügt sei. Er fand zwei Reihen von Ziegeln und unter der letzten zeigte sich plötzlich ein grosses viereckiges Loch, aus vier aufrecht gestellten Steinen regelmässig gebildet und unten mit einem fünften Steine als Grund. Ein Arbeiter, der die Hand hineinstreckte, um den unten angehäuften Sand zu entfernen, zog nun ein Stück gebrannter Erde hervor, das sich leicht als Fragment einer kleinen Figur erkennen liess. Da dies Loch vor einer Thür sich befand, so schloss man, dass auch vor den übrigen Eingängen ähnliche Gruben mit Figureninhalt sein könnten. In einem dieser Löcher fand man denn auch eine vollkommen erhaltene Statuette, auf dem Kopfe eine Mütze mit Hörnern, und auch im Uebrigen den geflügelten Personen auf den Fasaden des Palastes ähnlich, nur ohne Flügel. Die Figur war ganz mit einem blauen Schmelz bedeckt, jenem ähnlich, der sich bei den ägyptischen Statuetten der Art findet. Diese vor den Thüreingängen eingegrabenen Figuren waren unzweifelhaft Hüter der Schwelle, und man erhoffte von ihnen, dass sie alles Böse von dem Gebäude abhalten würden. — Auf der Südseite des Palastes stand ein Tempel aus hartem schwarzen Gestein, der aber grösstentheils zerstört war, indem spätere Generationen die vom Feuer der einstigen Stadtzerstörung unbeschädigten Theile der Ruinen abgerissen zu haben scheinen, um sich der Bausteine zu bedienen. Daher ist auch von dem Palaste kein ganz unbeschädigter Theil geblieben ausser den grossen Thorwegen, wo die Grösse der Bausteine das Abreissen gar zu schwer und kostspielig gemacht hätte, und so sind uns jene prachtvollen geflügelten Stiere erhalten worden, welche von solcher Grösse sind, dass Botta, laut seinen Briefen, nicht im Stande war durch vier Paar Büffel den Kopf eines derselben bis an den Tigris ziehen zu lassen. Diese kolossalen Stiere mit Menschenhäupten und Tiaren werden nach Paris gebracht, wo sie den Eingang eines der untern Louvresäle schmücken sollen, der zur „assyrischen Gallerie" für sämmtliche in Chorsabad gefundne Basreliefs und Götterfiguren eingerichtet wird. S. den ausführlichen Bericht von *Eugène Flandin* in der *Revue des deux Mondes* vom 15. Juni und 1. Juli 1845.

Chorus, Gerhard, der Bürgermeister von Aachen, der das dortige Rathhaus an der Stätte des alten Karlspalastes erbaute. Berühmt ist dasselbe durch den grossen

Kaisersaal mit seinen breitgespannten gothischen Wölbungen, wo in neuester Zeit die Aachener Kunstausstellung ihr vortheilhaftes, besonders durch die hohen Fenster begünstigtes Local gewonnen hat. Auch legte Ch. 1353 den Münsterchor an.

Chrast, ein böhmischer, östlich von Chrudim liegender Ort, in dessen Kirche sich eine grosse vom Maler Jos. Kokesch in Wien auf Kosten des Bischofs Hanel ausgeführte Copie des Kreuzwegs von Joseph Führich befindet. Diese Bilder kamen 18$\frac{44}{45}$ zur Aufstellung in der Chraster Kirche.

Christensen, C., ein ausgezeichneter Kopenhagener Medailleur, der sich besonders durch den Schnitt der Preismedaille für dänische Künstler berühmt gemacht hat. Diese Preismedaille ist mit unendlicher Feinheit ausgeführt und trägt auf ihrer obern Seite das Brustbild Thorwaldsens mit der Umschrift: „*Thorwaldsen sculptor Danus;*“ der äussere Rand dieser Fläche ist mit Bruchstücken des Alexanderzuges geschmückt; die Rückseite der Medaille stellt die Nymfe Galathea dar, wie sie Dänemark den Amor mit der Leier bringt, umgeben von den bekanntesten Arbeiten Thorwaldsens. Christensen hatte bei seiner Arbeit das Unglück, dass der Stempel sprang, doch gedieh sein mit Beharrlichkeit fortgesetztes Werk 1842 zur Vollendung. (Zwei Exemplare der Medaille wurden für den König und für Thorwaldsen in Gold ausgeprägt. Die ersten Künstler, welche diese Medaille als Prämie empfingen, waren: Küchler in Rom, Rörbye und Marstrand.) Im J. 1844 entwarf Christensen die Skizze zu einer Erinnerungsmedaille auf den inzwischen verstorbenen Thorwaldsen. Sie stellt auf der einen Seite den grossen Meister, sich stützend auf den Genius der Hoffnung, nach der von ihm selbst geschaffenen Statue, und auf der Rückseite die Siegesgöttin (wie sie nach der Bestimmung des Königs das Thorwaldsensche Museum schmücken soll) in einer Quadriga dar.

Christfeld, Philipp, geb. 1797 zu Frankenthal in der Pfalz, wo sein Vater bei dasiger Porzellanmanufaktur als Arkanist angestellt war, kam mit diesem nach Nymfenburg, besuchte die Münchner Akademie und widmete sich dann der Porzellanmalerei. In die k. bair. Porzellanmanufaktur als Schmelzmaler getreten, hat er seitdem eine Reihe kostbarer Platten- und Tellergemälde (Nachbilder ausgezeichneter Galleriestücke) ausgeführt.

Christiania, Haupt- und Hafenstadt Norwegens am weit in das Land hineigehenden Christiansfiord, mit Schloss, Dom, Universität, Museum, Zeichnenschule etc. Ueber das Architektonische der Stadt wie überhaupt über Kunstwerke und Kunstsammlungen in derselben fehlen uns genügende Notizen. Aus dem J. 1845 führen wir das dem Generalgouverneur Grafen von Wedel-Jarlsberg gesetzte Denckmal an, welches aus der Kolossalbüste des Grafen besteht, die in weissem Marmor von dem in Rom lebenden schwedischen Bildhauer Johann Mikkelsen ausgeführt ist und welche auf einer hohen Säule von röthlichem Granit ruht, an der mit goldenen Lettern eine Inschrift besagt, dass König Karl Johann (Bernadotte) dieses Monument seinem Freunde gewidmet habe. — In dems. Jahre hat sich zu Christiania eine Gesellschaft von Gelehrten, Literaten und Künstlern gebildet zur Erhaltung der alten Monumente Norwegens. Ihr Zweck ist, verschiedene Theile des Landes zu durchreisen, alle wichtigern Denkmale und Alterthümer zu zeichnen und in Steinzeichnungen mit kurzen Erläuterungen begleitet herauszugeben.

Christina, die Heilige, war die Tochter eines römischen Präfecten, und ebenso eifrig in dem Bekenntniss des Christenthums, als ihr Vater in der Verfolgung der Christen. Da sie seine goldenen Götzenbilder zerstört hatte, wurde sie von ihm grausam gemisshandelt, indem er ihren Leib mit Zangen zerfleischen liess, wobei sie ihm die abgerissenen Stücke ins Gesicht warf. Dann ward sie mit einem Mühlstein am Halse in den See von Bolsena geworfen. Aber der Stein tauchte wiederum mit ihr auf, und ein Engel rettete sie. Doch neue Qualen harrten ihrer unter dem Nachfolger ihres Vaters. Sie ward ins Gefängniss geworfen unter giftige Schlangen, die ihr aber nichts anhalten. Man schnitt ihr, da sie nicht aufhörte, christliche Hymnen zu singen, die Zunge aus, und endlich ward sie (im J. 300) mit Pfeilen erschossen. Die grössere Hälfte der Qualen kommt hier, wie so oft in Legenden, auf Rechnung der Erzähler, welche die Heilige sogar in der Zelle eines Klosters (wie heisst und wo war das Kloster ums J. 300?) fürchterliche Martern ausstehen lassen. Das Hauptattribut Christinens ist der Pfeil; doch hat sie häufig auch den Mühlstein zur Seite, mit dem sie gewiss erst, nachdem sie durch den Pfeil getödtet worden, ins Wasser versenkt ward. Statt Pfeils ist ihr zuweilen ein Messer zugetheilt; auch führt sie die Zange, mit der man ihr Zunge und Brüste abgerissen haben soll. Ihr Tag ist der 24. Juli.

Christkind wird getragen oder geführt von Vater Joseph, dem Zimmermann, und von Simeon (nach Lucae II. 52 ff.); auf der Schulter wird es getragen vom

Riesen Offero (St. Christoph); ferner tragen es St. Anton von Padua, St. Catharina von Bologna und der heil. Felix a Cantalicio. St. Anton von Padua liegt auch vor der Erscheinung des Christkindes auf den Knieen, oder er sieht es auf seinem Buche stehen und nimmt es in seine Arme. Die Bolognesische Catharina (Clarisserin) erhält in ihrer Vision das Christkind aus den Händen Mariens und wird darüber von solchen Wonneschauern befallen, dass ihre braunen Wangen schön roth und weiss werden. St. Augustin, im eifrigsten Nachdenken über die göttliche Dreifaltigkeit am Meere hinwandelnd, erschaut urplötzlich den Jesusknaben, wie derselbe mit einem Löffel aus dem Meere schöpft, um ein in den Sand gemachtes Loch zu füllen. Da sagt ihm der Knabe: ich will das Meer in dies Grüblein schöpfen! Als nun der Heilige mit Ernst erwidert: Kindlein, das geht nicht! spricht der Knabe: „das geht wohl eher als worüber du nachdenkst," mit welchen Worten das Kind verschwindet. — Ferner hat Erzbischof Edmund von Canterbury das Christkind als Erscheinung vor sich. Der Dominikanerin Catharina von Siena wird vom Christkind der Vermählungsring angesteckt; auch die alexandrinische C. empfängt diesen Ring aus den Händen des Jesuskindes.

Christliche Kunst. — Die alte Welt, welche den Gott in der Natur suchte, hatte nichts Höheres finden können als den Menschen. Ihn hatte sie auf den Altar erhoben, und aus ihm das Göttliche, was in ihm lag, herausgebildet. Aber nun musste sie auch die Vergänglichkeit dieser schönen Gestalt fühlen; der Gott theilte das menschliche Loos, und jener Zug der Schwermuth, der sich allmälig beimischte, war dem früher so heitern Antlitz wie der verstohlene Seufzer des nur äusserlich Glücklichen und legte die Sehnsucht nach einer höhern als der auf dem bisherigen Wege gefundenen natürlichen Wahrheit dar. Es war das Bedürfniss der Offenbarung, was zu Tage kam, und die Kunst, die Seele der alten Welt, starb recht eigentlich an dieser Sehnsucht nach der Offenbarung. Der Tod aber war nur die Vorbereitung zu einer künftigen höhern Gestaltung. In der Architektur sowohl wie in der Menschenfigur war die Entstellung, welche die alte Kunst in ihrem Verfalle erlitt, eine Vorarbeit für die künftige christliche Auffassung. Die architektonischen Formen wurden weich und veränderlich, das Eckige rundete sich, das Festbestimmte wurde durch willkürliche Verbindungen loser und zweideutiger, und Alles, was früher für das Aeussere gedient hatte, nahm eine Gestalt an, die es mehr für das Innere geeignet machte. In den Bildwerken brachen sich allmälig die festen gradlinigen Züge des griechischen Profils, die äussere strenge Reinheit wurde weicher, zunächst zwar nur für sinnliche Bewegung, die aber später für den wärmeren Seelenausdruck günstiger war. Ueberhaupt verzogen sich die scharfen Profilzüge der Sculptur durchweg mehr und mehr zu breiteren Vorderansichten der Malerei. So entdeckt sich in den Formen der Antike schon früh die Stelle, aus welcher nachher die christliche Kunst hervorblühen musste. Freilich war die unmittelbare Vorbereitung des Christenthums in der alten Welt nur der Blütenverfall der Antike; es wurde nur Raum geschafft, damit ein Neues entstehen konnte, und das belebende Princip selbst war die Thatsache der Offenbarung. Aber immer ergibt sich dadurch ein tieferer innerer Zusammenhang der beiden grossen Perioden der Geschichte auch in der Kunst. Aehnlich wie die hebräischen Profeten das Kommen des Messias weissagten, war auch im Reiche der Formen ein ahnungsvolles Hindeuten auf die zweite höhere Blüte der Menschheit. Mit dem Evangelium kam die Erlösung des geistigen Menschen. Bis dahin gab es keinen Einzelnen, sondern nur Völker und Städte, denn der Mensch lag in den Banden der sinnlichen Natur. Nun aber war das Wort seiner Befreiung gesprochen und begann zu wirken. War die Natur die Göttin des Heidenthums, trugen alle menschlichen Institutionen das Gepräge der Naturverehrung und war die Kunst das höchste Symbol derselben, so trat nun ein mehr oder minder bewusster Krieg gegen sie ein, und war schon früher das volle Leben aus ihren Gestalten gewichen, so mussten jetzt ihre Tempel bis auf die Fundamente zerstört werden. Das alte Chaos schien zurückzukehren; in der That war es auch der Untergang einer alten und die Entstehung einer neuen Welt. Das Christenthum hasst und verleugnet die in der Heidenwelt vergötterte Natur nicht, im Gegentheil es sollte sie zu einer grössern Freiheit erheben, indem es ihr die Last abnahm, als Gottheit zu erscheinen. Dies ist die Erlösung, nach welcher, wie der Apostel sagt, alle Creatur seufzt. Sie begann mit Erforschung einer neuen, jener alten vielfach entgegengesetzten Natur. Länder, die bisher ein bedeutungsloses stummes Dasein geführt hatten, erwachten allmälig, und selbst der Boden der alten Welt nahm, als sich andre Völker auf den Trümmern der römischen Grösse ansiedelten, eine neue Gestalt an. Wie die erste Schöpfung begann auch diese zweite mit den Massen; es verliefen Jahrhunderte, bevor die neuen Völker ihre Sprache, ihre Gesetze und Sitten, ihr ganzes materielles Dasein soweit ausgebildet hatten, dass auf

diesem Boden die Kunst erstehen konnte. Diese zweite Natur und Kunst war jedoch nicht ohne alle Verbindung mit der ersten, wenn auch immerhin eine völlig andere, ja eine entgegengesetzte. Bis auf die Fundamente war das Heidenthum zerfallen, aber auch nur bis auf diese, denn ein Band war geblieben, um den Zusammenhang der ersten Schöpfung mit der zweiten zu beurkunden. Die einfachsten architektonischen Gestaltungen waren beiden gemein; aber ihre Bestimmung war eine andre, die Architekturgestalten mussten umgestellt und umgestaltet werden. Die Theile erhielten statt der unmittelbaren Geltung eine mittelbare; sie wirkten nicht mehr äusserlich und im Sinne der breiten vielgetheilten Fläche, sondern innerlich durch ihre Verbindung in der geistigen Einheit der Perspektivlinie. Es waren darin die Grundzüge der christlichen Lebensform in der Kunst gegeben; für die individuelle Kunst deutete sie auf die Malerei, in welcher auch die Dinge nicht mehr plastisch und nebeneinander, sondern zu einer höhern Einheit verbunden gelten. Die Grundform christlicher Anschauung stellt sich darin heraus, dass das Einzelne nicht als vollendet in dieser seiner natürlichen Form, sondern als unselbständiger Theil des Ganzen betrachtet wird, was denn künstlerisch auf die perspektivische Architektur und auf die Malerei, sittlich aber auf eine ursprünglich demüthige Haltung des Einzelnen und auf dadurch vielfältig bedingte Verhältnisse Mehrer zu einander führt. Sowie es aber Jahrhunderte bedurfte, um die Natur soweit durchzubilden, dass die architektonische Form sich entwickeln konnte, so bedurfte es wieder eines langen Zeitraums, ehe die Malerei in eigentlich künstlerischer Gestalt hervortrat. Denn die Kunst selbst, vermöge des in ihr vorherrschenden Elements der Naturnothwendigkeit, musste auch in ihrer Neugestaltung ihren festen Stufengang behalten, und ehe sie zur Malerei überging, die Sculptur (wenn sie auch nicht wie im Alterthum zur Vollendung gelangte) wenigstens versuchen. Als die Baukunst soweit gereift war, trat auch hier die Menschengestalt aus ihr zunächst in mehr plastischer Weise hervor. Wenigstens erwachte das künstlerische Leben zuerst in solcher Art, denn äusserlich war die Malerei wie die bildnerisch gestaltende Kunst nie völlig untergegangen, und beide stellten jetzt einzelne statuarische Gestalten in architektonisch-plastischer Strenge dar. Dabei befand sich zunächst die Sculptur im Vortheil, aber in ihr war auch schon die malerische Richtung wahrzunehmen, indem sie die Figuren mehr von vorn als für die Seitenansicht auffasste und dieselben mithin für die Fläche mit einer Mittellinie vorbereitete. In der weitern historischen Folge entwickelten sich zugleich das christliche Sittenprincip, das architektonisch-perspektivische Element und die künstlerische Schönheit mehr und mehr. In den ersten (altchristlichen und byzantinischen) Gemälden war das Christliche noch mangelhaft, denn hier herrscht nur ascetische Strenge und Ehrwürdigkeit, während die schönere und wichtigere Seite der Christlichkeit, das Liebende und Verbindende, vermisst wird; das Malerische aber ist unvollkommen schon wegen der strengplastischen Haltung, und im Schönheitsgebiete stehen diese Bilder natürlich sehr weit zurück, da Beides, das Natürliche und Geistige, unlebendig und unfrei erscheint. Dagegen tritt in den spätern, namentlich italiänischen Bildern, der Fortschritt in jeder Beziehung hervor; man gewahrt nun schon Milde und Anmuth, Geist und Leben, und zugleich mehr Malerisches in der Figurenverbindung, indem hier eine perspektivische Ordnung der Gruppe eintritt. Diese Gemälde der altitaliänischen Periode wurden nun aber von den flandrischen Werken übertroffen; die Eycksche Schule war es, welche die blos äusserliche Figurenverbindung, die noch an die Plastik erinnernde Zusammenstellung aufhob und die Gruppe mitten in die landschaftliche Natur stellte, das Ganze aber durch Licht, Farbenglanz und Spiegelung völlig zu verschmelzen wusste. In dieser Schule erscheint der eigenthümlich christliche Schönheitsbegriff völlig gereift und ausgebildet. Doch trat nun auch das Einseitige desselben heraus, und es kam eine Zeit, wo man dieser christlichen Kunst eine andre zwar nicht christlicher, aber schöner sein sollende entgegenstellte. Der Scheidepunkt des zwiefach gewordnen Kunstweges war die Auffassung der menschlichen Gestalt. Käme es im Gemälde blos auf das Ganze an und fiele das Schöne völlig mit dem Malerischen zusammen, so wäre die Eycksche Auffassung unübertreffbar gewesen. Aber in der Malerei ist das Ganze nicht mehr so einfach wie in der Plastik, wo es von Einem (untheilbaren) Geiste belebt ist, sondern der Geist des Ganzen setzt die Geister der Einzelnen voraus, und diese, die hier in der Mehrheit und mithin sich gegenseitig bedingend und herabsetzend erscheinen, sind doch wiederum höher als die eine, sie umgebende Natur. In jener Schule aber erschien der Mensch nur im Sinne der christlichen Demuth, daher die Natur schöner als er war. Es ward die Harmonie des Irdischen in Gott tiefsinnig, aber nicht ohne Willkür, in der fantastisch leuchtenden Darstellung der Natur ausgesprochen, wobei die Maler ähnlich wie die Mystiker im Gebiete des Wissens, sich im Gebiete der Shönheit er-

gingen, denn so tiefe Anschauungen sie auch brachten, so thaten sie doch im Einzelnen den Dingen Gewalt an oder trieben ein süssliches Spiel mit denselben. In dem Streben, das Höhere zu erreichen, gingen Niederländer und Italiäner den abweichenden Weg, dass jene, eine ungleich gestrengere Christlichkeit entwickelnd, den Ernst der Bedeutung der menschlichen Züge fast bis zum Trüben verfolgten, während die Italiäner, den religiösen Ernst durch lebensschöne Formen mildernd, immer mehr zu weicher Behandlung und reizvoller Gestaltung hinneigten, auf welchem Wege die christliche Malerei mit Perugino, dem Meister Raffaels, die äusserste „Lieblichkeit" (freilich nicht ohne einen Beigeschmack des Süsslichen) erreicht hat. Der reinste christliche Ausdruck in seiner Vollkommenheit mit der edelsten Formenschönheit vermählt offenbarte sich endlich durch Raffael, in dessen letzten Werken aber auch schon die Trennung des Schönheitsbegriffes von dem Religiösen sich ausspricht, welche für die Folgezeit so charakteristisch ist. In der Sixtinischen Madonna sehen wir den Kreislauf christlicher Anschauungen vollendet, denn über diese zur Gottheit gewordne Maria hinaus scheint nichts Christliches, im Sinne der Kirche wenigstens, mehr möglich zu sein. — Eine neue Aera der christlichen Kunst begann; eingeleitet war sie durch die feurige Wiederaufnahme der Antike, deren Element, freilich nur das der spätern weichlichen Antike, auch in Raffael wirksam war und nicht wenig zu seiner Kunsthöhe beitrug. Es war jetzt die Zeit, die man mit dem unverdienten Zopfausdrucke: „Periode der Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften" benennen hört. Hatte sich die Kunst im Mittelalter nur als untergeordnete Begleiterin der Religion gezeigt, und war sie recht eigentlich nur das Produkt der Letztern gewesen, so schien es jetzt dagegen, als sollte sich das Beispiel des klassischen Alterthums wiederholen und die Religion zu einem Produkte der Kunst werden. Wenigstens war der wahrhaft lebendige Glaube, der nunmehr in der Kunstwelt herrschend war, der an die Natur. Die Kunst konnte sich zwar ihres bedeutendsten Haltpunktes, der Kirche, nicht entziehen, setzte es aber durch, dass der religiöse Ausdruck dem Naturschönen sich unterordnete. Die Schönheit selbst ward jetzt der Gegenstand eines religiösen Gefühls, das in der Kirche nicht völlig befriedigt werden konnte und auffordernd genug für die Kunst war, sich nun nicht mehr ausschliesslich auf religiösem Felde zu bewegen. Das Gemeinsame aller religiösen und profanen Darstellungsstoffe, der eigentliche Gegenstand des Schönheitscultus war natürlich der Mensch. Die Auffassung desselben in seiner Bedeutung war das Thema jener Zeit geworden, die von Michelangelo bis Rubens mit den Bedürfnissen einer nähern christlichen und nationellen Bestimmung dieses Gegenstandes rang und darin ihr Grösstes wirkte, dass sie die geistige Bedeutung der von der Kirche früher nur geduldeten Natur in das hellste Licht setzte. Die historisch verbleibende Kunstrichtung ward bald die ausschliesslich katholische, der sich eine protestantische Kunst genüberstellte, welche abgekehrt von der Kirche sich der Sitte und des wirklichen Lebens bemächtigte. Durch die Kirchenreform, nämlich durch die Reaction des urchristlichen subjectiven Geistes gegen das objectiv und historisch gewordne Christenthum, war zugleich die Protestation gegen die Vermischung der Religion mit der Kunst ausgesprochen. Das Verhältniss der Kunst zur Kirche löste sich hier ganz; die Kunst verliess die Religion, um für sich allein zu bestehen. Im Katholicismus dauerte jenes Verhältniss wohl oder übel fort, blieb aber eben nur ein scheinbares, da es längst kein inniges mehr war; erst in jüngerer Zeit ist es von Neuem fester geknüpft worden, doch nur an einzelnen Orten der katholischen Welt und nur durch die Bemühungen einzelner hervorragender Künstler. Die Wiedererweckung der höhern christlich-religiösen Kunst und deren Wiedererhebung zu dem bedeutungsvollen Ernst und der erhabenen Würde, die sie einst besessen, gehört zu dem grössten Verdiest zweier Deutschen, mit deren Namen Peter Cornelius und Friedrich Overbeck wir diesen Zeilen den würdigsten Schluss geben. (Ueber die Phasen der Entfaltung und Gestaltung der Künste nach den verschiedenen Perioden der ganzen christlichen Kunstzeit sind die Artikel: Byzantinische, Römischchristliche, Romanische und Germanische Kunst nachzulesen. Die christlichgermanische Kunst im engern Sinne als deutschchristliche Kunst ist im Art. „Altdeutsche K." abgehandelt.)

Christoph, Meister. Unter diesem Namen kennt man einen altkölnischen Maler, der in den J. 1471—1501 mehre Altarbilder für die Kölner Karthause fertigte. Hermann Püttmann in seiner Schrift: „Kunstschätze am Rhein" erklärt diesen Meister Christoph als den Maler zweier früher in Lyversbergs Besitz gewesenen Bilder; das eine: „Christus mit dem ungläubigen Thomas" ist jetzt in Hrn. Haan's, das andre (eine Kreuzigung) in Hrn. v. Geyer's Besitz zu Köln. Passavant in seinen „Beiträgen zur Kenntniss der alten Malerschulen in Deutschland" (Kunstblatt 1841) lässt es dagegen noch unentschieden, ob der Meister des Lyversbergschen, jetzt Haanschen

Thomas mit diesem „vom Pfarrer Fochem entdeckten Maler Christoph" wirklich eine Person sei.

Christoph, der Heilige. — St. Christophorus war der Legende zufolge ein riesengrosser und starker Heide von kanaanitischer Abkunft, Offero mit Namen, der nur dem Mächtigsten dienen wollte. Zuerst hielt er seinen König dafür. Da dieser aber sich vor dem Teufel fürchtete, trat er in Teufels Dienste. Aber den Satanas sah er wiederum vor dem Kreuze zittern, und so wollte er nun Christum aufsuchen, um in dessen Dienste zu treten. Ein frommer Einsiedler unterrichtete ihn und rieth ihm, in einer wüsten Gegend über einen reissenden Bach Reisende ohne Lohn, um Christi willen, zu tragen. Offero that dies und ward einst in der Nacht durch den Ruf eines Kindes geweckt, das hinübergetragen sein wollte. Er nahm es auf. Es ward inzwischen immer schwerer, und da er hierüber seine Verwunderung äusserte, sprach das Kind zu ihm: „Du trägst nicht blos die Welt, sondern auch Den, der sie geschaffen hat." Dabei drückte es ihn bis über den Kopf unter das Wasser und verlieh ihm somit die Taufe. Seitdem hiess er Christophorus, der „Christusträger." Er pflanzte hierauf, um ein Wahrzeichen zu haben, seinen Stab in den Boden, und alsbald trieb der Stab Blätter und ward zum Baume, woraus ihm nun klar war, dass er zum Verkünder des Heiles berufen sei. Er predigte das Evangelium zu Samos, ward in der Christenverfolgung unter Decius gefangen genommen und gemartert. Man legte ihn in ein glühend gemachtes eisernes Bett, setzte ihm einen glühenden Helm auf und schoss mit Pfeilen auf ihn, die aber abprallten. Endlich ward er enthauptet. — Als Riesen, einen grossen Baumstamm zum Stock habend, durch einen Fluss gehend und das Christkind auf der Schulter tragend, sehen wir St. Christoph unzähligemal in alten, namentlich holzschnittlichen Abbildungen. Vornehmlich war er auch ein Lieblingsgegenstand der mittelalterlichen Malerei und Sculptur. Die deutsche Kirchenbaukunst bezeichnete bei Nebeneingängen den Beginn der Mittelkirche häufig durch diesen Heiligen, der hier als Symbol des Uebergangs aus dem Heidenthume zum Christenthum angesehen ward. Dazu kam, dass das Mittelalter eine Volkssage hatte, dass Keiner eines jähen oder bösen Todes sterben werde an dem Tage, an welchem er den heil. Christoph geschaut habe. Schon unter Justinian wird ein gemaltes Christophbild im Kloster auf dem Berge Sinai erwähnt; auch in spätern byzantinischen Kirchen, z. B. in San Marco zu Venedig, war sein Gemälde vorhanden, unter welchem eine lateinische Inschrift in gereimten Hexametern stand. Voreinst stand er in der überriesigen Grösse von 36 Fuss als Steinbild im Strassburger Münster. Eins der besten Bildwerke aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh. ist der noch im Kölner Dom am südlichen Thore befindliche kolossale Christoph, welcher für die damalige Zeit sehr frei behandelt ist. — Zu Kloster Vesra in Thüringen wurde im J. 1480 von dem gefürsteten Grafen Wilhelm von Henneberg der Orden der Hennebergischen St. Christophsgesellschaft gestiftet, der auch der Orden zu den vierzehn Nothhelfern heisst. Der sehr schöne und geschmackvolle Ordensschmuck findet sich am Grabmale der Hennebergischen Grafen in der Schleusinger Stiftskirche angebracht; die Kette ist aus



vierzehn fliegenden Engeln gebildet, welche ein Band mit den Namen der vierzehn Nothhelfer halten; auch kommt diese Kette öfters aus halben Engeln gebildet vor, auf deren in den Händen gehaltnen Gewändern jene Namen stehen, nämlich St. Erasmus, St. Georg, St. Dionys, St. Vitus, St. Blasius, St. Pantaleon, St. Cyriacus, St. Christoph, St. Achatius, St. Barbara, St. Katharina, St. Eustachius, St. Aegidius, St. Margaretha. Inmitten der Kette ist der heilige Geist als Taube in Form einer Agraffe angebracht; er hält mit seinem Schnabel die Aureole des Christkindes. St. Christoph, der dieses trägt, steht auf der Signatur seines Namens, an welcher acht Kettchen mit ebensovielen Glöckchen die Fransen bilden. Die Glöckchen bedeuten die acht Seligkeiten, an welche das Erklingen der Glöckchen stets erinnern soll, damit der Ordensträger stets seiner Pflichten gedenke. Dieser Christophsorden wurde von Gold und von Silber getragen. (Vergl. Heideloff: Ornam. des Mittelalters, Heft IX.)

Christophsen, Pieter, altniederländischer Maler, blühte 1417—1449 und ist einer der frühesten Schüler der Brüder van Eyck. Vasari nennt ihn Pietro Crista. Ein von Christophsen herrührendes Oelgemälde in Passavants Besitz, die Jungfrau mit dem Christkind auf dem Throne, ist mit der Jahrzahl 1417 bezeichnet, welches frühe Datum in Zusammenrechnung mit dem Factum, dass Gerard van der Meeren am Genter Altare geholfen hat, die Angabe des unverlässlichen Vasari widerlegt, wonach Jan van Eyck seine Kunst, in Oel zu malen, lange Zeit Niemandem mitgetheilt haben soll. Im Berliner Museum ist von Christophsen das vormals „*Opus Petri Christophori*" bezeichnete Porträt eines Mädchens vorhanden. Von demselben Maler ist der „heil. Eligius als Goldschmied," den man beim Bankier Oppenheim zu Köln sieht. (*Brulliot: Dictionn. III. Nr.* 953.) Vergl. Passavants „Beiträge zur Kenntniss der altniederländ. Malerschulen des 15. und 16. Jahrh." im Kunstblatt zum Morgenblatt 1841.

Christus; s. Jesus Christus.

Chromgelb, die giftigste Chromfarbe, vor deren Anwendung in der Oelmalerei gewarnt werden muss. Diese Chromfarbe hat keine Beständigkeit, wird in Verbindung mit Weiss bald grau und schmuzig, und verträgt sich wenig mit andern Farben, am wenigsten mit den Bleiweisssorten und mit Lackfarben; doch an und für sich, als Wasserfarbe, hält sie besser als in Oel und kann da gut angewandt werden. Durch die Einwirkung der vorbemerkten beiden Farbensorten auf das mit Weiss verbundene Chromgelb wird die Chromsäure darin eines Theils ihres Sauerstoffes beraubt und auf eine niedrige Oxydationsstufe zurückgeführt, auf welcher es nicht mehr gelb ist. Das Chromgelb wirkt nicht allein verderblich auf die Gesundheit des Malers, sondern schadet auch sehr den Gemälden, wenn es unter andre gelbe Farben zur Erhöhung und Verschönerung derselben gemengt wird, indem oft beständige gelbe und andre Farben dadurch verdorben werden.

Chromgrün ist eine schöne dunkelgrüne Farbe, unschmelzbar und feuerbeständig. Sie sollte reines Chromoxyd sein, ist aber gewöhnlich mit Thonerde versetzt. Man gewinnt sie durch Glühen von 1 Gewichtstheil chromsaurem Kali mit 1 Gewichtstheil kohlensaurem Kali und 1½ Gewichtstheil kohlensaurem Salmiak; die geglühte Masse wird dann mit Wasser behandelt, d. h. erweicht und gut ausgewaschen, indem das entstandne salzsaure Kali auflöslich ist und das grüne Chromoxyd unauflöslich zurückbleibt. Man benutzt es in der Porzellan- und in der Oelmalerei, und kann auch verschiedne Nuançen hervorbringen. Als Mischung aus Berlinerblau und Chromgelb kommt das Chromgrün auch unter den Namen: grüner Zinnober, Oelgrün, Neapel-, Laub-, Schön-, Deck-, Reseda-, Myrthen- und Amerikanisches Grün vor. Diese Farbe steht zwar an Schönheit dem jetzt beliebten krystallinischen Schweinfurter Grün ausserordentlich nach, hat aber doch in Folge ihrer grossen Billigkeit und Deckkraft, namentlich zum Oelanstrich, eine sehr grosse Verbreitung erfahren. Man stellt sie immer in Pulverform dar bis zu 14 Sorten in einer Fabrik, vom hellsten Gelbgrün an bis zum dunkelsten Blaugrün. Preis 3 — 12 Groschen à Pfd. Sie ist nur als Oel- und Wasserfarbe, nicht als Kalkfarbe tauglich, da ebenso das Berlinerblau wie das Chromgelb durch Kalk zersetzt wird. — Mit dem Namen Chromgrün bezeichnet man zuweilen auch das Chromoxyd, welches aber nur als Schmelzfarbe gebraucht wird.

Chromroth. — Das in neuerer Zeit als Oelmalerfarbe erschienene sogen. Chromroth ist keine Chromfarbe, wohl aber eine schöne reine Mennige und aus Blei erzeugt. Den Namen empfing sie von Spekulanten, um ihr ein grösseres Interesse und höhern Preis zu verschaffen. Bei chemischer Untersuchung dieses sogenannten Chromroths hat Fernbach in München, nachdem er vergebens auf chromsaures Blei reagirt hatte, sie vor dem Löthrohr auf Kohlen behandelnd, ein völlig reines Bleikorn erhalten, woraus er, dasselbe in Säure auflösend und mit Kali niederschlagend, ein reines

Bleiweiss erzeugte. Sonst ist die Farbe schön und wie die Mennige haltbar. Wird dieselbe sowie die Mennige in einem Glase auf längerhin aufbewahrt, so wird diese Farbe am Rande desselben schwarz und schmuzig werden, wenn sie nicht völlig ausgeschlämmt und von ihren Bleitheilen befreit worden ist. Immer ist es rathsamer, diese Farbe in einem Papiere aufzubewahren.

Chryselephantina agalmata, goldelfenbeinerne Cultusbilder. Diese frühsten Götterbilder der Griechen waren bekanntlich Holzschnitzwerke, bekleidete oder auch vergoldete Standbilder aus Ebenholz, von denen man allmälig zu den Akrolithen überging, indem man an den von Holz verbleibenden Körper den Kopf, die Arme und Füsse aus Stein anfügte, den Holzkörper aber mit Elfenbein auslegte oder ganz mit Gold bedeckte. Hieraus entwickelten sich die chryselephantinen Werke, in welchen ein Kern von Holz mit Elfenbein und Gold überzogen ward, nämlich so, dass man Gewand und Haar aus getriebenem dünnplattigen Gold aufsetzte und das übrige Aeussere aus modellgemäss durch Schaber und Feile bearbeiteten Elfenbeinstücken mit Hilfe von Hausenblase zusammenfügte. Die ältesten namhaften Werke der Art waren von den Künstlern Dorykleides, Theokles und Medon (im Heräon zu Olympia), von Kanachos (die Afrodite zu Sikyon), von Menächmos und Soidas. Die berühmtesten Chryselephantina fallen in die Perikleische Zeit, in die Periode der erweiterten Technik; es sind die Kolossalstatuen der Pallas Parthenos und des olympischen Zeus, jene 26 griech. Ellen hoch, dieser 40 Fuss hoch auf einer Basis von 12 F., beide von Phidias, und das Kolossalbild der Hera zu Argos vom Sikyonier Polyklet. Solche aus Gold und Elfenbein zusammengesetzte Bildwerke, die in den Elfenbeintheilen der Sculptur, in den goldenen Theilen aber der Toreutik (Ciselirkunst) angehörten, blieben im Alterthum noch lange als Tempelbilder beliebt, als schon die stofflich solideste Plastik in Marmor und Erzguss in allgemeinster Anwendung war.

Chrysokolla, griech. Benennung eines Kupfergrüns, und zwar des lebhaftesten Grüns der Alten. Ohne Zweifel war der mit Chrysokolla bezeichnete Farbenkörper jenes kohlensaure Kupferoxyd, welches in Metalladern und namentlich in Kupferbergwerken natürlich vorkam. (Vergl. Vitruv VII. 9. Plinius XXXIII. Kap. 26 ff.) Die Nachrichten des Plinius über die Chrysokolla sind leider so undeutlich und verworren wie die, welche er vom Cäruleum gibt. Soviel entnimmt man daraus, dass die wirkliche Chrysokolla als kohlensaures Kupferoxyd ein natürliches Produkt der Kupfergruben war, dass aber auch unter demselben Namen solche Farbenkörper passirten, welche, — ursprünglich blau, vielleicht ein mit Kupferblau gefärbter Thon, — mit einer gelben vegetabilischen Tinktur grün gefärbt worden waren. Dieses gelbe Pigment gab das Kraut *lutum* (*herba lutea*) her. Auch wurde statt der Chrysokolla Cäruleum mit Lutum vermischt gebraucht, welches aber auch eine schlechte und unechte Farbe war; vielleicht war es die, oder doch eine ähnliche, welche „Appianum" hiess und von Plinius (XXXV. 31.) unter den Farbestoffen aufgeführt wird, die einen Kreidegrund erfordern, aber nicht zur Freskomalerei taugen. Die früher so gäng und gäbe Meinung, dass die Chrysokolla unser Borax sei, weil auch er zum Löthen des Goldes diente, wird wohl von Niemandem mehr aufgetischt. Kupferoxyd (was Plinius *Cypria aerugo* nennt) ist ein Hauptbestandtheil der von den alten Goldschmieden zum Löthen gebrauchten Chrysokolla, welche sich von der gewöhnlichen Malerchrysokolla nur durch einen Gehalt von einem aus dem Urin gezogenen Phosphorsalze unterschied und *Santerna* hiess. Von diesem Präparat ist unstreitig der Name Chrysokolla (Goldgrün, wörtlich Goldleim) auf die damit verwandte Malerfarbe übergegangen.

Ciamberlano, Luca, ein in der letzten Hälfte des 16. Jahrh. zu Urbino geborner Maler und Stecher, der etwa bis 1641 lebte. Er war zum Gelehrtenstande bestimmt und hatte das Doctorat der Rechte erlangt, als er sich ganz der Kunst zu weihen beschloss. Hauptsächlich ist er als Stecher nach eigenen Zeichnungen oder nach denen grosser italiänischer Meister bekannt. Seine Blätter sind in einem leichten angenehmen Style behandelt, der sich der Weise des Agostino Caracci nähert. Nur zeigt sich in den Linienwendungen, dass es ihm oft noch an gewandter Führung des Instruments fehlte. Besonders gut zeichnete er das Nackte, trug aber die Köpfe und andre Aussentheile seiner Figuren nicht immer gut vor. So schaden auch der Wirkung die zerstreuten Lichter. Gewöhnlich bediente er sich zur Bezeichnung seiner Blätter eines aus dem verschlungnen *LC* bestehenden Monogramms. Auf dem Titelblatte zu den acht Bl. der Engel mit Passionswerkzeugen, die er zu Rom arbeitete, steht sein ganzer Name. Zu seinen ältesten Blättern gehört die heil. Lucia nach Agostino Caracci (ein Stich vom J. 1599) und zu seinen spätesten der grosse aus zwei Platten bestehende Stich des Lebens und der Wunder des heil. Gregor (1632) sowie vier Bl. in den 1638 zu Rom erschienenen Poesien des Francesco Balducci. Eine Folge von Blät-

tern, die er nach Bassano's *Santo Senato di Giesu* fertigte, wird wegen ihrer schönen Ausführung und guten Wirkung vornehmlich geschätzt, macht sich aber sehr selten.

Ciampini, Giovanni, ein römischer Archäolog, der in die sogen. „antiquarische Periode" des 17. Jahrhunderts fällt. Er hat mit grossem Fleisse gesammelt, was historisch und artistisch auf die christlichen Kirchen von Constantins Zeit an bis zum Ende des 13. Jahrh. sich bezieht. Sein Werk (in jüngerer Ausgabe betitelt: *Rom. vetera monimenta, in quibus praecipue musiva opera, sacrarum profanarumque aedium structura ac nonnulli antiqui ritus dissertationibus iconibusque illustrati sunt a Joanne Ciampino. Accedunt ejusdem Ciampini opuscula. Cum vita auctoris. Partes III. Editio nova corr. et auct. Romae* 1747) ist auch heute noch das Hauptwerk über diese Materien. Diesem schliesst sich ein tüchtiges neueres Werk an, die 1843 zu Rom erschienenen, von 57 Kupfertafeln in Fol. begleiteten *Ricerche sull' architettura più propria dei tempj cristiani etc.* von dem bekannten Archäologen und zugleich praktischen Architekten Luigi Canina.

Ciborium (in der Mehrheit *Ciboria*) ist gleichbedeutend mit Tabernakel, Sakramentshäuschen, Gotteshüttchen, Hergottshäuschen oder Frohnwalm, mit welchen Ausdrücken man die im hohen Chore frei stehenden, reich verzierten pyramidalen Bauwerke oder Wandschränke bezeichnet, die zur Aufbewahrung der geweihten Hostien dienen. Das Ciborium oder Tabernakel befindet sich sehr oft im Aufsatze der Altäre selbst, welcher ebendeshalb synekdochisch danach benannt wird. (Gräser: die römisch-katholische Liturgie, S. 334.) Die herrlichsten Ciborien sind die, welche der altdeutschen Kunst angehören; leider ist das unvergleichlichste Werk der Art, das noch im vor. Jahrh. im Kölner Dom sich befand, nicht mehr vorhanden. Zu den bemerkenswerthesten Ciborien in Italien gehören: das Tabernakel über dem Hauptaltare von St. Paul b. Rom (s. Agincourt, Ausgabe von Quast, Skulpt. Taf. XXIII), das im Mailänder Dom (Aginc. Skulpt. Taf. XXVI, 13.) und jenes der Laterankirche (Aginc. Skulpt. Taf. XXXVI). — Das Ciborium war in der ältesten christlichen Zeit nur ein schützender Ueberbau des einfachen Opfertisches, zuerst wohl eine deckende Laubhütte, dann Baldachin über dem Altar, woran noch heute der Traghimmel erinnert, der bei feierlichen Umgängen gebraucht wird und unter dem auch noch jetzt der Priester das alte Kleid, die Casula, trägt. Das Ciborium ruhte gewöhnlich auf vier dünnen freistehenden Säulchen, und überschattete den offnen Altar. Ausserdem hatte es zwischen den Säulchen Vorhänge, *Tetravela* genannt, wie solche am Altare in St. Columba zu Köln noch vor wenigen Jahren gesehn wurden. Diese Vorhänge wurden nur in Gegenwart der Gläubigen beim Opfer geöffnet, bei Anwesenheit der Katechumenen aber oder bei plötzlichen Ueberfällen der Heiden vorgezogen. So war also der Altar jedem Anblicke entzogen, da das Ciborium eine geschlossene Hütte über ihm bildete. Flüchtlinge suchten daher in Lebensgefahr zuweilen sich in das Ciborium an den Altar zu retten, und an die Säulchen festzuklammern, wenn man sie wegziehen wollte, wobei die Säulchen zuweilen umgerissen wurden. Oben auf dem Ciborium stand ein Kreuz, und zwar mit dem Bilde des Gekreuzigten. An Festtagen ward die obere Decke des Ciboriums mit Lichtern und Blumen geschmückt. Den Namen hat das Ciborium von der heiligen Speise (*Cibus*), die nicht nur auf dem Altare geheiligt, sondern auch über dem Opfertische als Wegzehrung für die Kranken aufbewahrt ward. Es war nämlich an der Unterdecke der Altarhütte das heilige Speisegefäss (gewöhnlich in Gestalt einer Taube) befestigt, wie denn auch noch jetzt dieses Gefäss zur Hostienaufbewahrung das Ciborium heisst. Nachdem das Heidenthum verschwunden und die Verhüllung nicht mehr nöthig war, veränderte sich mit der Baukunst auch der Altar, der nun einen grössern Umfang erhielt und aus einem einfachen Opfertische zum eigentlichen Bauwerke ward. Auf ihn ward nun gesetzt, was vordem auf dem Ciborium stand. Diese Altarveränderung machte auch für das früher in der Altarhütte verdeckte heilige Speisegefäss (Speisekelch) einen eigenen Aufbewahrungsort nothwendig, und so entstanden jene kunstvollen neuen Hütten, gewöhnlich Tabernakel genannt, die sich in den alten Kirchen neben dem Altare bald nördlich, bald südlich, später im Altare selbst finden. Vor dem Tabernakel brannte gewöhnlich eine ewige Lampe, deren schon der heil. Paulinus in seinen Felixliedern (Ges. XI.) und der 403 verst. Epiphanius gedenken; der Docht war von Garn aus der Papyrusstaude verfertigt, und diese sowie die übrigen Lampen wurden zu Festzeiten mit Balsamöl und andern duftigen Oelen gefüllt. Das höchst kunstreiche Tabernakel, das sich im Kölner Dome befand, ward in der schrecklichen Perrückenzeit im J. 1767 zerstört und nebst den verschlagenen farbigen Fenstern in den Rhein befördert! Dagegen hat sich das schöne Tabernackel zu Ulm, ein Nachbild des Kölnischen, erhalten; es

steht dort im Münsterchor nördlich vom Altare, und zwar symbolisch genommen ganz richtig auf der Seite des Secretarium.

Ciccarelli, Francesco, einer der Begabtesten unter den jetztlebenden Bildhauern Italiens, von dem man auf der Ausstellung zu Neapel 1845 eine büssende Magdalena in Marmor sah, welche als ein Werk voll Empfindung und Feinheit des Ausdrucks geschildert wird.

Cicognara, Graf Leopoldo, gest. 1834 in der Eigenschaft eines Präsidenten der Kunstakademie Venedigs, hat sich als ausserordentlich fleissiger Kunstforscher und besonders als Autor des grossen Prachtwerks der 1813 — 18 zu Venedig erschienenen *Storia della Scultura* berühmt gemacht. Uebrigens war er selbst Künstler und hinterliess namentlich grosse in Oel ausgeführte Landschaften. Sein Sohn Francesco ist ein trefflicher Zeichner, doch haben wir nichts Näheres über die Wirksamkeit des Letztern erfahren.

Cignani, Carlo, geboren zu Bologna im Jahre 1628, war der Schüler Albano's, und vereinigte seinen Pinsel oft mit dem Pinsel dieses Meisters. Er gewann einen so ausserordentlichen Ruf, dass, wenn er Eitelkeit besessen hätte, er die Titel eines Grafen und Ritters angenommen haben würde, die ihm mehreremale von dem Papste, von Ranuccio Farnese und von andern Fürsten angeboten wurden; aber er hatte den edeln Stolz, nur auf die Würde eines grossen Künstlers ehrgeizig zu sein. Er leitete lange Zeit die Akademie von Bologna, und das Zutrauen, welches seine Meisterschaft einflösste, war so gross, dass die Akademie ihm nach Forli folgte, als er den Auftrag bekam, die Kuppel der Madonna del Fuoco zu malen. Diese Stadt war es, wo er im Jahre 1719 in seinem einundneunzigsten Jahre starb, und sein Körper ward unter der Kuppel ausgesetzt, welche er als sein Meisterstück betrachtet und die ihm fast zwanzig Jahre Arbeit gekostet hatte. Cignani componirte mit vielem Feuer, malte mit vieler Leichtigkeit, bemühte sich aber mehr, seine Werke gut zu vollenden, als ihnen den Schein von Wärme zu geben. Seine Zeichnung war von einem guten Geschmack und von einer grossen Manier; seine Pinselführung markig, seine Farbe gut und lebhaft. Seine Figuren hoben sich in Relief aus dem Grunde hervor. Seine Köpfe hatten Charakter, Ausdruck und selbst Schönheit, ob er schon nicht die grösste Wahl bei der Natur stattfinden liess, die er vorstellte. Er malte gut in Fresko, hatte viel Geschmack in der Weise, mit der er die Kinder behandelte, und legte viel Wahrheit in seine weiblichen Figuren. Er suchte, so wie Albano, die Grazie, aber er verband mehr Grösse damit.

Cigoli (Civoli). Der eigentliche Name dieses 1559 auf dem Schlosse Cigoli in Toskana geborenen Meisters ist Luigi Cardi. Er schloss sich der auf grössere Tiefe der Empfindung ausgehenden Richtung des Federigo Baroccio an und bewegte sich in leidenschaftsvollen Darstellungen. In der Peterskirche zu Rom sieht man sein schönstes Werk, die Heilung des Lahmen, und in einer Kirche zu Cortona sein seltsamstes Bild, nämlich eine Darstellung des vor dem Allerheiligsten niederfallenden Esels (aus der Legende des heil. Antonius von Padua). Seine Zeichnung ist schön und grossen Charakters, seine Pinselführung kraftvoll, seine Färbung angenehm und von schönverschmolznen Tinten. Man rühmt die Köpfe, aber auch die gute Darstellung der übrigen Extremitäten; nur verstand er sich nicht immer mit Glück auf Gewandmalung. Uebrigens war er stark im Anatomischen und in der Perspektive. In letztrer Beziehung gilt er für den Erfinder des später sehr vervollkommneten Instruments, womit jeder Gegenstand nach der Natur und nach den perspektivischen Regeln gezeichnet werden kann. Ausser den obengenannten Gemälden führen wir von Cigoli noch an: die für die Nonnen zu Monte Domini ausgeführte „Marter St. Stephans" (ein Meisterwerk vom J. 1587), den alten Tobias, der den Engel beschenken will, während der junge Tobias demselben Perlenschnuren darbietet (jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg) und die Beschneidung (in ders. Gallerie). Die besten Stiche nach ihm sind von Dorigny (die Heilung des Lahmen) und von Fra Antonio Lorenzini (die schöne Composition des auf dem Meere wandelnden Petrus, in der Florentiner Gallerie; die Berufung des heil. Andreas; die Kreuzabnahme etc.). Des Andreas Berufung ist auch von Cecchi-Conti, einem zu Anfang unsers Jahrhunderts verst. Stecher, geätzt worden. 1843 stach der engl. Stahlstecher Wrankmore in Leipzig den „heil. Johannes an der Quelle." — Auch in der Architektur hat sich Cigoli einen gewissen Namen gemacht. Im Baufach war er von Buontalenti unterwiesen worden, und der grosse Ruf, den er als Maler und als Führer einer zahlreichen Schule genoss, verschaffte ihm mehre nicht unbedeutende Aufträge zu architektonischen Planzeichnungen. So lieferte er den Entwurf zur Fasade des Palastes Ranuccini in Florenz, zum schönen Hof des Palastes Strozzi, zur Loggia der Tornaquinci, zum Thor und zur Treppe des Gartens der Gaddi und zur Klosterpforte von Santa

Felicità. Diese Pforte ist fast eine Wiederholung des buonarrotischen Portals von Sant' Apollonia. Ueberhaupt ahmte Cigoli in seinen Bauentwürfen den Michelangelo nach; selbständig ist er unsers Wissens nur in der erstgedachten Fasade geblieben. Zu Rom, wo er 1613 starb, war er mit Zeichnungen für verschiedene Anordnungen beschäftigt, die Papst Paul V. mit dem Petersdome vorhatte.

Cima da Conegliano. Dieser hochernste bedeutende Meister, der im Style an die beste Zeit des Giovan Bellini erinnert, war in der nördlich von Treviso liegenden Stadt Conegliano geboren und lieferte sein erstes Werk im J. 1493 für den Dom seiner Vaterstadt. Er stellt sich als ein höchst selbständiger Genius der Bellinischen Schule heraus; gross im physiognomischen Ausdruck und lebhaft in der Farbengebung wie Bellini, unterscheidet er sich jedoch von diesem durch mindere Anmuth, durch seinen Ernst, der sich oft bis zur Strenge steigert, und durch seine Schatten, die oft ins Schwärzliche fallen. Nach Lanzi soll sein bestes Bild im Dome zu Parma hängen; an einem andern in Santa Maria dell' Orto rühmt er die Schönheit der Köpfe und der Färbung. In der Parmenser Gallerie sieht man eine treffliche Madonna in Gloria von ihm. In der Brera zu Mailand wird sein Petrus bewundert, der mit den Schlüsseln auf dem Throne sitzt, prachtvoll gewandet und äusserst würdig dargestellt ist. An den Stufen des Petrithrones sitzt ein zur Zither singender Engel von ganz ungemeiner Lieblichkeit. Die Farben glänzen wie neu. Auch in der Pavier Karthause finden sich Altarblätter von Cima's Hand. Die Gall. der Venediger Akademie bewahrt von ihm eine Madonna in Trono, aus der Kirche della Carità. Um diese Muttergottes herum stehen St. Sebastian, St. Georg, St. Nikolaus, die heil. Katharina und Lucia nebst zwei musicirenden Engeln. In der Münchner Pinakothek findet sich eins seiner vortrefflichsten Bilder, die Jungfrau mit dem Kinde, nebst St. Hieronymus und der heil. Magdalena zur Seite (halbe Figuren in Lebensgrösse); nicht minder ausgezeichnet ist die kleine Maria, die vom Hohenpriester am Eingange des Tempels empfangen wird, welches Bild eine Perle der Dresdner Gall. ausmacht und mit Tizians berühmter Darstellung desselben Gegenstandes viel Aehnlichkeit in der Composition hat. In grosser Vollkommenheit zeigt sich Cima auch in der *Madonna in trono*, die im Berliner Museum befindlich ist. Bemerkenswerth ist, dass in seinen Gemälden ein gewisses Wahrzeichen wiederkehrt, indem er nämlich die Gebirgsansicht der Trevisaner Mark, wo er geboren war, beständig mit anzubringen pflegte. Die Lebensnachrichten über diesen Meister reichen bis zum J. 1517.

Cimabue; s. im Art. „Italiänische Kunst."

Cimare heisst der blaue lange Staatsrock, den die Annunciaten (Frauen von der Verkündung) tragen.

Cimon. Diesen Namen führen drei hellenische Künstler: 1) Cimon von Kleonä, der um die 80. Olympiade lebend viel zur Fortbildung der griechischen Malerei beitrug und dessen Verdienste vornehmlich in perspektivischer Auffassung der Gegenstände, in schärferer Zeichnung des Körpers und der Gewandpartien bestanden; 2) ein Münzgraveur, der sich auf sicilischen Münzen nennt; 3) ein durch kunstreiche Becherarbeiten berühmter Toreut.

Cingulum, ein Messgewandstück, nämlich der etwas oberhalb der Hüften um die Alba (Camisia) gebundne Gürtel von schmaler weisser Borde, der das Herabfallen des Gewandes hindert.

Cini, Jacopo, malte im J. 1373 das Bild der Madonna mit mehren Heiligen, das sich in der Zecca (Münze) zu Florenz befindet. Vergl. Giov. Gaye: *Carteggio inedito d'Artisti dei secoli XIV, XV, XVI.* S. 432.

Cinnabari oder **Cinnabaris** (griechisch Kinnabari, im Sanskrit *chinavari*), der theils natürliche theils künstliche Zinnober der Alten, der nächst den verschiedenen Arten des Röthels (*Rubrica*) am Häufigsten auf antiken Malereien vorkommt. Was die Römer *Cinnabaris* nannten, scheint Drachenblut gewesen zu sein, welches ein von einer besondern Baumart auf den Kanarischen Inseln durch gemachte Einschnitte ausgeschwitzter und dann verdickter Saft war. Dass auch die Griechen diesen Baumsaft mit Kinnabari, was jedoch in der Regel Zinnober bedeutet, bezeichnet haben, lässt sich kaum bezweifeln. Den Zinnober soll der Athener Kallias im 4. Jahre der 93. Olympiade (also um das J. 249 der Stadt Rom) erfunden haben, indem er aus einem in den Silberbergwerken vorkommenden rothen Sande Gold zu schmelzen versuchte. Doch ward der Zinnober damals auch schon in Spanien und bei Kolchis gefunden. Der beste war der Ephesische aus den Cilibanischen Gefilden, der durch Schlämmen gereinigt wurde. Die Römer erhielten ihn fast ausschliesslich aus Spanien, und zwar aus der Sisoponensischen Gegend in Bätica. Von dort wurden jährlich nur 10,000 Pfund roh nach Rom ausgeführt, wo er gereinigt wurde, während dem die südspanischen Gruben bis zum nächsten Jahre versiegelt blieben. Der Preis

war gesetzlich festgesetzt und durfte nicht über 70 Sesterzien steigen. Man bediente sich des Zinnobers wie des Drachenbluts zu Monochromaten, zog jedoch später den Röthel vor, namentlich die Sinopis, weil diese Farbe weniger grell war. An den Zinnober knüpfte sich bei den Alten die Idee des Majestätischen und Heiligen, daher sie die Panbilder, sowie an festlichen Tagen die Jupiterstatue auf dem Kapitole, und selbst Triumphatoren damit färbten. In Schriften ward er zu den vornehmsten Buchstaben gebraucht, und fand auch Verwendung auf Gold und Marmor, und selbst in Gräbern. In den Schriften findet man ihn bis in die spätesten Zeiten. Die byzantinischen Kaiser machten ihre Unterschriften vorzugsweise damit, wie bei der sechsten Synode es heisst: *imperator per cinnabarim.* Seine ausgedehnteste Anwendung fand der Zinnober indess auf den Wandbekleidungen, wo ein grosser Luxus damit getrieben ward. An feuchten Orten, und dem Wetter und der Sonne ausgesetzt, konnte er sich ohne Verwahrung durch die Kausis nicht halten, sondern verschwärzte sich. Da er sehr hoch im Preise stand, so pflegte er vom Bauherrn geliefert zu werden; dies benutzten aber viele Maler, um sich damit zu bereichern; sie nahmen nämlich die Pinsel sehr voll und spülten dieselben dann in ihren Wassergefässen aus, wo nun der theure Zinnober vermöge seiner Schwere sich auf den Boden setzte und den Malern zur guten Beute verblieb. Uebrigens wird berichtet, dass man aus Sparsamkeit unter den Zinnober einen Grund von Syricum legte.

Cippus, Name der bescheidensten Art antiker Grabmonumente; s. hierüber den Artikel „Grabmäler.“

Circumlitio. Mit diesem Wort bezeichnen die Römer den häufig durch Einreibung mit geschmolzenem Wachs, besonders mit Punischem (Kausis) hervorgebrachten Farbenton des Marmors.

Circus (bei den Griechen Hippodrom genannt) hiess bei den Römern die Rennbahn für Ross und Wagen, auf welcher die Wettrennen aufgeführt wurden, die davon den Namen *Circenses*, „Circensische Spiele,“ trugen. Die römischen Circi gehörten zu den grossartigsten Schauplätzen des Alterthums und waren die besuchtesten und glänzendsten Sammelorte nicht allein für das auf die Spiele erpichte Publikum, sondern für Alle, welche sehen und gesehen, finden und gefunden sein wollten. Das Wohlgefallen der Römer an diesen Wettspielen, die als eine edlere Agonistik und als ein würdiger Wettkampf der verschiedenartigen Kräfte des Rosses und des Mannes zwischen die blutigen Schauspiele des Amphitheaters und zwischen die aus dem Bereiche ethischer Würde zur üppigen Sinnlichkeit hinüberschweifende Pantomimik des Theaters traten, war namentlich während der Kaiserzeit ein ganz ausserordentliches, und so erklärt sich auch, dass die bildende Kunst jener Zeit ihren Stoff so häufig aus dem Circus entlehnte. Auf Vasen und Lampen, auf Basreliefs und Wandgemälden, auf Gemmen und Münzen tritt uns die lebendige Agonistik des Circus mit Ross und Mann in den mannichfaltigsten Gebilden entgegen. Der älteste, grösste und wichtigste Schauplatz dieser Art war der Circus maximus, welcher in der 11. Region der Stadt zwischen dem Palatin und Aventin in der Niederung Murcia lag. Gründer desselben war Tarquinius Priscus, der die Zuschauerräume nach den 30 Curien vertheilte. Im J. 426 der Stadt wurden die ersten *Carceres*, Behälter für die Kampfwagen, aufgeführt und auch zugleich Eier von Holz oder anderm Stoff auf einem Säulengerüst aufgestellt, um an ihnen die Umläufe der Wagen abzuzählen. Julius Cäsar vergrösserte den Circus bis zu einer Länge von 3½ Stadien bei 400 Fuss Breite. (Fea in einer Note zu Bianconi's *Descrizione dei Circhi* gibt die Länge auf 290 Toisen 4 Fuss, die Breite auf 96 Toisen 5 Fuss an.) Plinius spricht von 3 Stadien Länge und 1 Stadium Breite. Ausserdem liess Cäsar den so bedeutend verlängerten Circus mit einem Kanal (*Euripus*) umgeben, welcher mit Wasser gefüllt ward und 10 Fuss tief und ebensoviel breit war. Das Podium mit der ersten Sitzstufenreihe am Kanal hin war von Stein, die beiden höhern von Holzwerk. Der ganze Umfang betrug 8 Stadien und der C. konnte 150,000 Menschen aufnehmen. Auch Augustus sorgte für die Ausstattung des Circus, indem er die Spina mit dem grossen Obelisken schmückte und ein Pulvinar aufführte. Claudius liess die bisher aus Tufstein und Holz bestandenen Wagenbehälter aus Marmor aufführen und errichtete vergoldete Metae. Auch durch Tiberius, Caligula und Nero erhielt diese Rennbahn Schmuck und Bereicherung. Um mehr Raum für die Zuschauer zu erhalten, liess Nero den Kanal Cäsars wieder ausfüllen. Zum glänzendsten Bauwerk aber ward dieser Circus erst durch Trajan erhoben. „Da wetteifert die ungeheure Seite des Circus mit der Schönheit der Tempel: ein würdiger Sitz für das weltbeherrschende Volk, nicht weniger sehenswerth als die hier gegebenen Schauspiele,“ schreibt Plinius in seiner Lobschrift auf Kaiser Trajan. Nach Sueton wurden die Steine zu diesen Bauten im C. aus der Nau-

machia des Domitian verwendet. Laut Publius Victor fasste der Circus maximus in der spätern Zeit 383,000 Zuschauer! Unter Constantius ward der grösste aller nach Rom gebrachten ägyptischen Obelisken neben dem des Augustus auf der Spina dieses Circus aufgestellt. Dieser Obelisk steht jetzt vor der Kirche San Giovanni in Laterano. Ausserdem findet man vom Circus max. nur noch sehr geringe Spuren. Er wurde nicht in seiner ganzen Ausdehnung vom Wettrennen in Anspruch genommen, sondern seine Grösse war vornehmlich für Jagd und Kampf mit wilden Thieren, für kriegerische Gefechte von ganzen Rotten zu Fuss und zu Ross nebst Elephanten berechnet. Daher wurde von Cäsar der Kanal am Podium hin gezogen, um die Zuschauer der ersten Sitzreihe auf dem Podium mehr gegen die Bestien, zumal gegen die Elephanten, sicherzustellen. Dieser Kanal erstreckte sich aber nur auf die beiden Langseiten und auf die hintere halbmondförmige Schlussseite, nicht auf die zweite kurze Seite mit den Carceres (Wagenständen); auch war er da, wo Pforten waren, überbaut. Am Podium war übrigens ein eisernes Geländer angebracht, sowie wahrscheinlich auch an den höhern Sitzreihen. Das Podium hatte an und für sich schon eine bedeutende Höhe, theils um bessere Aussicht auf die Bahn zu gewähren, theils der Sicherheit halber. Es erstreckte sich an den beiden Langseiten und an der dritten kurzen Seite hin, hatte einen breiten Raum zum Herumgehen und bildete das massive Fundament zur ersten Sitzreihe. Hier wurden nur die höchsten Magistratspersonen, die Pontifices, die Vestalinnen, die Mitglieder des kaiserlichen Hauses und die Senatoren placirt. Das Podium hatte keine festen Sitze, sondern die Ebengenannten liessen sich nach Belieben ihre Stühle hieher tragen, die Magistrate natürlich ihre curulischen Sessel. Die höhern Sitzreihen des zweiten Ranges, die sich unmittelbar vom Podium aus stufenweise erhoben, waren für die Ritter. Der Gang auf dem Podium hin hiess die *Via* und die sich über ihm erhebende senkrechte Mauer *Praecinctio* oder *Balteus*. Das zweite Stock war für das Volk bestimmt, das dritte in einem langen offnen Säulengange bestehende für den Plebs. Diese beiden Oberstocks waren durch Cäsar nur von Holzwerk aufgeführt worden. Die äussere Einfassung des Circus, abgesehn von den Wagenständen, war durch grosse lange Portiken (Säulenhallen) gebildet. Diese Portiken dienten theils zur Zierde, theils zum Obdach der Zuschauer bei Regenwetter. Unter August bestanden dieselben nur aus einer Etage; unter Trajan aber beträchtlich erhöht umfassten sie mehre Etagen. Auf diesen Portiken ruhten nun die Sitzreihen des zweiten und dritten Stocks. Durch die Arkaden dieser Säulengänge gelangte man zu Treppen, welche die Zuschauer an ihre Plätze führten. Die einen führten zum Podium, die andern zu den höhern Sitzreihen. In diesen Portiken waren auch Buden der Künstler und Verkäufer, sowie besondre Räume für emancipirte Mädchen. Die Eingänge, durch welche die Zuschauer auf ihre Plätze gelangten, hiessen hier wie im Amphitheater *Vomitoria.* Das Pulvinar, wo der Kaiser mit seiner Familie den Spielen beiwohnte, war eine grossartige mit architektonischen Verzierungen ausgestattete Prachtloge, die ihren Namen vom Pulvinar der Tempel hatte. Ferner sind die drei Thore oder Pforten zu bemerken, die *Porta triumphalis* (*principalis*) am Schlusse des Circus, durch welche die Sieger nach Beendung der Spiele zogen; die *Porta libitinaria* (*sandapilaria*), durch welche die Todten und Verwundeten entfernt wurden, nicht fern von der ersten Meta auf der rechten Seite, und endlich die *Porta* zwischen den 12 Carceres. Nächst den eben betrachteten drei Seiten des Circus tritt uns als vierte die des sogen. *Oppidum* entgegen. Dasselbe entsprach der Aphesis (dem Ablaufstande) im olympischen Hippodrom und enthielt die Wagenstände, Carceres. Es war bedeutenden Umfangs, da sich hier alle Kampfwagen und Reiter zu versammeln, zu loosen und in der erloosten Ordnung nach einander in den Carceres aufzustellen und kampffertig zu halten hatten. Die künstliche, mathematisch berechnete Einrichtung der Wagenstände war wohl von den Griechen entlehnt. Diese 12 Wagenschuppen nämlich, sechs zu jeder Seite der in der Mitte befindlichen Porta, bildeten eine krumme Linie, die sich am rechten Ende etwas weiter nach dem Innern des Oppidums zuwandte als am linken, daher auch die rechte Langseite der Rennbahn hier die linke etwas überragte. Dadurch ward den Wagen auf beiden Seiten beim Ablaufe gleiche Entfernung nach dem zu nehmenden Normalpunkte ermittelt, denn dieser war die wichtigste Stelle, die der Wagenlenker ins Auge zu fassen und welcher er zuzusteuern hatte, um die rechte Mitte zwischen der Spina und der rechten Circusseite zu treffen, d. h. um weder der Spina zu nah zu fahren und dann bei der Umbiegung um die Meta in Gefahr zu kommen, noch auch durch zu weite Entfernung von der Spina einen zu grossen Bogen zu machen und somit sich die Bahn zu vergrössern, indess sich Andere kürzer fassten. Die Abfahrt nämlich fand auf der rechten Seite statt und jeder Wagen wandte sich beim Umkreisen der Meta, was siebenmal geschah, nach der linken. Die Wagen-

stände waren überwölbt, nach dem Innern des Oppidum offen, nach dem Bahnfelde hin aber war jeder mit einem zweiflügelichen Gatter versehn. Die Schuppen waren sich gleich in Länge und Breite; jeder fasste nur eine Quadriga und ein fünftes Ross, und war vom benachbarten durch eine Scheidewand getrennt, die an ihrer Fronte mit einer Herme geziert war, sowie auch über den Gatterflügeln marmornes Schmuckgitterwerk sich befand. Ueber den Wölbungen der Carceres waren geräumige Zuschauerplätze eingerichtet und zwar, wie man aus Reliefbildern ersehen will, für die Consuln. An beiden Enden der Carceres erhoben sich Thürme mit den Treppen zu den besagten Plätzen. Auf diesen Thürmen scheinen die Musikchöre placirt gewesen zu sein. Die Pforte inmitten der Carceres, mit diesen gleich hoch, jedoch breiter, führte auf das Feld des Circus. Durch einen Mechanismus sprangen auf gegebnes Signal die sämmtlichen Gatterflügel mittelst eines Druckes mit Einemmal auf; im untern Stock der Thürme scheinen sich die Leiter dieses Mechanismus befunden zu haben. Die Wagenstände sowohl als die Thürme waren mit M a l e r e i e n geschmückt. Der glänzendste Theil des Circus aber war die *Spina* nebst den Meten. Dieselbe bestand anfangs aus Holz, unter den Kaisern aus Stein; ihre Höhe betrug sechs, ihre Breite zwanzig Fuss; in ihrer Länge aber zerlegte sie einem Rücken gleich die Rennbahn gleichsam in zwei Hälften, nur dass vorn und hinten ein bedeutender Raum freiblieb. Sie bildete eine etwas schiefe Linie, nämlich so, dass sie am ersten oder vordern Ziele sich etwas nach der linken Seite hin wendete, da die auf der rechten Seite anfahrenden Wagen hier, sofern sie im Beginn der Wettfahrt noch ziemlich nebeneinander blieben, einen breitern Raum bedurften als weiterhin. Ausgeschmückt war sie mit Säulen, Statuen und Altären. Augustus schmückte die Spina des Circus maximus mit dem Sonnenobelisken, und nach diesem Beispiele blieb fortan kein römischer Circus ohne ägyptischen Obelisken. Ausserdem waren auf der Spina eine Menge Bildwerke angebracht; so sah man die auf einem Löwen reitende Cybele mit dem Sistrum in der Hand, dann Statuen der Victoria und der Fortuna, und viele andre Säulen mit kleinern Statuen. Auch war hier ein Säulengerüst mit sieben Delfinen und das mit den sieben Eiern, womit der siebenfache Wagenumlauf um die Meten abgezählt wurde. Die sieben Delfine bezogen sich auf den Cult des Neptun, die sieben Eier aber auf die agonistischen Göttergebrüder Castor und Pollux. Ferner waren hier ein dem Sol oder Phöbus geweihter Tempel und mehre Altäre, auf denen man vor Beginn des Rennens dem Phöbus, Neptun, den Dioskuren etc. Opfer brachte. Die Ziele, *Metae*, an beiden Enden der Spina und von dieser etwa auf 12 Fuss getrennt, waren hohl, bildeten eine Art kleiner Kapellen und hatten nur eine Oeffnung nach der Spina hin. Sie hatten die doppelte Höhe der Spina und etwas mehr Breite, und trugen drei konische Säulen mit einem kleinen eiförmigen Aufsatze. — Das hier Mitgetheilte wird genügend sein, um dem Leser einen nähern Begriff von den römischen Circis überhaupt zu geben. Nächst dem Circus maximus war der älteste Rennplatz in Rom der *Circus Flaminius*, der vom benachbarten Apollotempel auch *Apollinaris* benannt ward. In diesem Circus gab Augustus seinen Römern ein seltenes Schauspiel, indem er den Kanal desselben mit Wasser füllen und 36 Krokodille hineinbringen liess, welche hier erlegt wurden. Ein Ruinenhaufen bezeichnet noch heut die Stelle des Flaminischen Circus, und ein grosser Theil der Trümmer dient der Kirche und dem Kloster *Santa Caterina de' Funari*, zweien Palästen der Fürsten Mattei und andern benachbarten Häusern zum Fundament. Der *Circus Agonalis*, von dem sonst wenig bekannt ist, lässt sich noch am Platze Navona erkennen, wo die Häuser auf der Grundlage des Circus aufgeführt sind und am Schluss eine halbmondförmige Krümmung bilden, wie sie jeder Circus an der dem Oppidum oder der Wettwagenremise genüberliegenden Seite hatte. Eine schöne und bedeutende Rennbahn war auch der *Circus Vaticanus*, der von Caligula begonnen und durch Nero vollendet ward. Ihm gehörte der ausgezeichnete Obelisk an, welcher jetzt den grossen Platz von St. Peter schmückt. Bedeutende Ruinen zeugen noch von dem *Circus Sallustii* in den berühmten Sallustischen Gärten, der zugleich zur Naumachie einrichtbar war; hier befand sich der Obelisk, der unter Pius VI. vor der Kirche *della Trinità de' monti* aufgestellt worden ist. Der sogen. *Circus Hadriani* war wohl von Nero begonnen und erst durch Hadrian vollendet worden; er lag in den Gärten der Tante Nero's, Domitia, wo Hadrian sein Mausoleum errichtete. Im 17. Jahrh. stiess man auf bedeutende Ueberreste desselben, die noch Gemäldespuren enthielten. Von weit grösserer Wichtigkeit aber ist der C i r c u s d e s C a r a c a l l a, weil sich von diesem Ruinen im besten Zustande erhalten haben, die noch heute *il Circo* oder *la Giostra di Caracalla* genannt werden. Sie finden sich ausserhalb der Porta Capena oder der Porta San Sebastiano. Auf die Reste dieses Circus, der von allen Circis nicht nur in Rom, sondern im ganzen Bereiche der alten Welt der Einzige ist, dessen alte Structur noch gröss-

tentheils vor Augen liegt, ist in den oben gegebenen allgemeinen Mittheilungen über die Circuseinrichtungen namentlich mit Rücksicht genommen.

Ciselirkunst ist die Sculptur in Metallen, namentlich die erhobene Arbeit in Gold und Silber. Die Griechen hatten dafür den Ausdruck Toreutik; das entsprechende Wort bei den Römern ist Caelatura. So gehörte z. B. die Goldarbeit an den berühmten goldelfenbeinernen (chryselephantinen) berühmten Götterstatuen, wie sie von Pheidias und Polyklet geschaffen wurden, der Kunst des Toreuten oder Ciseleur an, während die Elfenbeinarbeit der eigentlichen Plastik (Sculptur) angehörte; doch trug man bei diesen zusammengesetzten Werken, an welchen die getriebene Goldarbeit den überwiegendsten Theil der Kunst ausmachte, den Ausdruck Toreutik auch überhaupt auf die Combination des edlen Metalles mit anderem Stoffe über. Die grössten Ciseleurs im Alterthume waren nächst den Vorerwähnten die Meister Myron, Cimon, Mys und Mentor. Aus altchristlicher Zeit ist der heil. Eligius (gest. 659 als Bischof von Noyon) zu nennen, der viele meisterliche Heiligenschreine mit Cälaturen in Gold und Silber ausstattete; ferner Meister Wolfinus oder Wolvinius, ein Deutscher, von welchem die aus Gold und Silber bestehende, reich mit Bildwerk in den Feldern und mit eingelegten Edelsteinen geschmückte Altarbekleidung in Sant' Ambrogio zu Mailand um das J. 835 beschafft ward; dann der Abt Yvo von Clugny (*imaginem S. Mayoli argenteam fecit*), die Aebte Amalbert und Friedrich (*Amalbertus Abbas in ornamentis quoque pulcris construendis de auro et argento circa duo altaria ut Domnus Abbas Fridericus sagax fuit*), Bischof Bernward von Hildesheim (gest. 1022), Abt Mannius von Evensham in England ums J. 1043 (Gelehrter, Tonkünstler, Maler und Goldschmied), der 1102 von den Sarazenen ermordete heil. Thiemo (ein Graf von Mödling, der als Mönch in Niederaltach vortrefflich in Elfenbein und edlen Metallen arbeitete) u. A. m. Aus der Blütezeit der Gold- und Silberschmiede, der Erzgiesser und Ciselirer, die gegen Ende des Mittelalters, und in den Beginn der neuern Zeit fällt, citiren wir nur den grossen Benvenuto Cellini und den Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamnitzer.

Cista, Kiste, Kästchen. Die sogen. mystischen Cisten, welche man in den etruskischen Nekropolen gefunden hat, sind bronzene Kästchen, in welchen die schönen, durch ihre Graphitzeichnungen berühmten Bronzespiegel (sonst Pateren genannt) sowie andere Schmuckgeräthe aufbewahrt wurden. Die Kästchen selbst sind ebenfalls mit gravirten Umrisszeichnungen geziert. Diese Schmuckkästchen hat man mit Unrecht *Cistae mysticae* genannt; sie waren nichts weniger als Gegenstände eines mystischen Cultus, wie frühere Archäologen gefabelt haben. Von vorzüglicher Schönheit ist die in Pränesle gefundene Cista (jetzt im *Collegio Romano*) mit einer Darstellung aus der Geschichte des Argonautenzuges, dem Style nach griechischer Arbeit nicht unwürdig, nach den Beischriften wahrscheinlich italischen Ursprungs. (Vergl. Ottfr. Müllers und Karl Oesterley's Denkm. der alten Kunst, Taf. 61, Nr. 309.) Ueber diese Bronzekisten siehe das Weitere im Art. „Etruskische Kunst," wo auch über die andere Kistenart (die quadratischen Graburnen, Aschenkisten aus Tufstein oder Alabaster) berichtet wird.

Cisternen, Wasserbehälter. In kunstgeschichtliche Erwähnung werden zunächst die grossen C. des alten Roms gebracht, in denen sich, im Innern der Stadt, das durch die Aquäducte hereingeführte Wasser sammelte, von welchen Orten aus es dann weitervertheilt ward. Diese Behälter waren mit dem mannichfaltigsten künstlerischen Schmuck ausgestattet. Die glänzendsten Cisternenbauten gehören jedoch der byzantinischen Architektur an und finden sich zu Konstantinopel, wo solche Anlagen zur Zeit der ersten christlichen Kaiser in grosser Anzahl entstanden. Es sind grosse Reservoirs mit gewölbter, aus kleinen Kuppeln oder aus Kreuzgewölben bestehender Decke, die von einer grössern oder minderen Säulenmenge getragen wird. Ueber den Kapitälen der Säulen erscheint jener für die Byzantinik charakteristische breite keilförmige Aufsatz, von welchem die Gurtbänder der Gewölbe ausgehen. Die allerbedeutendste Ausdehnung hat eine westlich vom Hippodrom (Atmeidan) befindliche Cisterne, von den Türken Binbirdirek (die Cisterne der 1001 Säulen) benannt. Hier sind durchweg drei Säulenschäfte übereinander gesetzt, indem stärker vorspringende Bänder die Vermittlung zwischen den Schäften bilden. Statt Kapitäls hat die oberste Säule nur jenen Keilaufsatz, dessen Seitenflächen convex und einfach mit einem Kreuze geschmückt erscheinen; durch einen Rundstab wird er von dem Schafte getrennt. Eine Abbildung dieser Cisterne findet man auf Pl. V. in Andreossy's *Constantinople et le Bosphore de Thrace*. Auch zu Alexandria in Aegypten sind noch viele Cisternen vorhanden, die aus altchristlicher Zeit stammen und im Allgemeinen ähnliche Anordnung haben, nur dass in ihnen zur Erhöhung des Raumes oft Arkaden in mehren Reihen übereinander aufgerichtet sind, von welchen die obersten

zu Trägern der ähnlich gewölbten Decke dienen. (*Déscription de l'Egypte, Antiquités, V. pl.* 36, 37.)

Cisterzienser. Gestiftet ward der Orden der Cisterzienser im J. 1098 durch Robert von Molesme, einen Edelmann in der Champagne, der in den geistlichen Stand getreten und Abt zu Molesme geworden war. Dieser Orden sollte gleich dem der „Cluniazenser" nur ein verbesserter Benediktinerorden sein, indem er auf grössere Strenge der Regel begründet ward. Der Name kommt von dem Stammkloster Cistertium (Citeaux) unweit Dijon. Seine rasche Verbreitung, sein hohes Ansehn und seine allgemeine Beliebheit verdankte der Cisterzienserorden hauptsächlich dem Eifer des heil. Bernhard von Clairvaux, der im J. 1113 Mönch dieses Ordens ward. Schon funfzig Jahre nach der Stiftung zählte der Orden 500 Abteien, und obschon das Gesetz gegeben wurde, dass neben einer bereits bestehenden Abtei im Umkreise von zehn Meilen keine neue errichtet werden sollte, so stieg doch die Zahl der zu Citeaux und Clairvaux gehörigen Abteien allmälig auf 2000. Ursprünglich wollten die Cisterzienser weder von Almosen noch von Geschenken, sondern von ihrer Hände Arbeit leben, und lange Zeit zeichneten sie sich auch wirklich durch Fleiss und sorgfältigen Anbau des Landes aus. Jedoch je reicher sie wurden, desto mehr beschränkten sie sich auf die durch ihre Ordensregel (die 1119 von Stephanus entworfene *Charta caritatis*) vorgeschriebnen zahlreichen Andachtsübungen, und die allmälig erlangte völlige Unabhängigkeit von den Bischöfen bewirkte, dass sie ziemlich bald einen aristokratisch-republikanischen Mönchsstaat bildeten, der unter Oberaufsicht der Aebte von Citeaux, Clairvaux, Laferte, Pontigny und Morimond stand, die jedoch wiederum von den Aebten der übrigen Cisterzienserklöster zur Rechenschaft gezogen werden konnten. — Ihr Hauskleid ist weiss, das Skapulier schwarz, die Kapuze an eine ebenfalls schwarze Mozetta (Brustkragen) genäht, welche die Arme bis an die Ellenbogen bedeckt. Das Chorkleid ist ganz weiss, mit weiten Hängeärmeln; das Stück, welches den Kopf umhüllt, hängt hinten bis auf die Waden herab, vorn bis auf den Gürtel, und ist eine Mozetta. Das Stadtkleid ist ganz schwarz; weite Ueberärmel, enge schwarze Unterärmel; Kopfumhüllung mit der schwarzen bis an die Ellenbogen reichenden Mozetta; Gürtel von schwarzer Wolle. In den Häusern, wo ein Collegium ist, wird die grosse schwarze Kutte (das Stadtkleid) auch im Chore getragen. Die Novizen tragen sich weiss, die Laienbrüder tannenfarbig; beide mit kurzem abgerundeten Skapuliere.

Città di Castello, umbrische Stadt an der Tiber, zur Delegation Perugia gehörig und Sitz eines Bischofs. Die Kathedrale bestand schon im 12. Jahrh., denn Papst Coelestin II., welcher von 1143—44 regierte, schenkte hieher einen kostbaren Altar; doch ist der Bau, wie er jetzt besteht, einer spätern Periode angehörig. Der neuere Dombau ward nämlich 1466 begonnen, 1488 nach einem veränderten Plane von Elia di Bartolommeo Lombardo fortgesetzt und 1529 beendigt. Ob Bramante Antheil an diesem Dome gehabt, ist zweifelhaft. Der erwähnte Altar aus der ersten Hälfte des 12. Jahrh. hat sich erhalten und ist durch seine silberne Bekleidung interessant. Die ciselirte Vorderseite enthält in den vier Eckfeldern die Geburt des Herrn, die Anbetung der Magier, den Einzug in Jerusalem, die Kreuzigung und andre Momente aus Christi Leben, im mittleren Felde aber den sitzenden Heiland mit den Attributen der vier Evangelisten. Diese Goldschmiedsarbeit (zuerst veröffentlicht durch Agincourt, s. dessen Werkes 2. Abth. Taf. XXI Nr. 13) zeigt eine ziemlich trockene Nachahmung byzantinischer Darstellungsweise. — Im J. 1500 kam Raffael von Perugia nach Città di Castello und malte hier für die Kirche *Santa Trinità* eine Umgangsfahne mit der Dreieinigkeit auf der einen und der Erschaffung auf der andern Seite, welches Werk noch daselbst vorhanden ist (vergl. Passavant's Leben Raffaels von Urbino I, 60; II, 9), für *San Agostino* die Krönung des heil. Nikolaus von Tolentino, welche später zu Grunde ging (Passavant I, 62; II, 10), für *San Domenico* den von der Familie Gavari bestellten Christus am Kreuze, von Maria und Hieronymus, Johannes und Magdalena umgeben, welches Bild (gestochen bei Passavant Taf. VI, vergl. das. I. 62) zuletzt in der Sammlung Fesch sich befunden hat. Bei einem zweiten Aufenthalte Raffaels zu Città di Castello, nachdem er die Schule des Peruginers Pietro vermuthlich schon verlassen hatte, entstand das berühmte, jetzt in der Brera zu Mailand befindliche Sposalizio, das die Jahrzahl 1504 trägt und wozu ein jetzt in Caen in der Normandie befindliches Gemälde des Perugino als Vorbild gedient hat. Diese kleine für *San Francesco* in Città di Castello gemalte Tafel der Vermählung Mariens, worin Raffael die Weise seines Lehrers verfeinerte und übertraf, ist bekanntlich von Longhi gestochen worden. (Vergl. Passavant's angef. Werk I, 75; II, 28 ff.) — In C. di C. wurde 1787 Vincenzo Chialli geboren, der als ein Hauptschüler des Römers Ca-

muccini bekannt ist, aber sehr eigenthümlich dasteht, indem er sich als Meister im sogen. „historisch-perspektivischen Genre" bewegt hat.

Civetta; s. Herri de Bles.

Cividale, kleine Stadt in Friaul, vier Stunden östlich von Udine im lombardisch-venetianischen Königreiche gelegen, steht auf der Stelle des alten *Forum Julii*, der *Colonia Octavianorum*, von welchem Römerplatze noch Ruinen zeugen. Die Hauptkirche des Städtchens enthält einen Altarschmuck aus vergoldetem Blech mit sehr vielen Heiligenfiguren byzantinischen Styls und lateinischen eingeschlagenen Inschriften, die das J. 1185 angeben. Im Museum sind die antiken Broncefiguren und Mosaiken beachtenswerth. Der kunstgeschichtlich bedeutsamste Punkt Cividale's ist das im uralten Benediktinerkloster befindliche, seit Jahrhunderten fast verlassene Oratorium, das seit seiner Gründung vor tausend Jahren wenig Veränderung in seiner innern Einrichtung erfahren hat. Eine alte Chronik schreibt die Gründung desselben der Gertrudis (einer Herzogin von Friaul im 8. Jahrh.) zu und sagt unter Anderm: „Gertrudis erbaute auch den sehr schönen gewölbten Chor, dessen Wände ringsum mit vielen Marmortafeln bekleidet sind; Marmorsäulen tragen die gewölbte Decke über dem Altare, und über der herrlichen Eingangsthür befinden sich oberhalb eines Weinrebenornaments (*desuper vitem*) sechs Statuen (*imagines VI. sculptae*), die heil. Frauen Anastasia, Agapa, Zionia und Irene, und den heil. Chrysogonus nebst dem heil. Zoëles vorstellend." Der Grundriss des Gebäudes ist ein Parallelogramm von etwa 19 rhein. Fuss Breite und 32 rhein. Fuss Länge; die Mauer der Fasade hat 3⅙ rhein. F., die übrigen 2⅕ rh. F. Dicke. Das nach Morgen liegende Sanctuarium wird durch drei Fenster erhellt. Zwei Pilaster, zwischen welchen jetzt ein marmorner Altar steht, correspodiren mit zwei Paar Säulen von verschiedenem Durchmesser, welche letztere im Vorderraume des Sanctuariums aufgestellt sind. Eine marmorne Schranke trennt diesen Theil des Gebäudes von dem, welchen man Schiff oder vielmehr Chor, nach dem Ausdruck der Chronik, nennen müsste. Etwa in zwei Drittel der Tiefe des letztern erhebt sich dem Eingange des Sanctuarium genüber eine quadrate Steinplatte, an deren Morgenseite auf einem Sockel ein Marmorsäulchen steht, worauf ein Pult von demselben Marmor ruht. Der Chor war ursprünglich durch fünf Fenster erleuchtet; die gegen Norden sind vermauert, ebenso das über der Eingangspforte befindliche; die beiden andern haben bei einer spätern Reparatur sich in der Form verändert und den stumpfen Spitzbogen erhalten. Der Chor, im Grundriss fast ein Quadrat bildend, ist mit einem schönen Kreuzgewölbe überdeckt, das den Ausdruck der Chronik rechtfertigt, wenn sie den Chor *pulchrę testudinatum* nennt. Da wo das Gewölbe beginnt, zieht sich ein mit Blumen geschmücktes Kranzgesims herum, welches an manchen Stellen unterbrochen, vielleicht (weil es aus Stuck besteht) herabgefallen ist. Die Köpfe, die den Mittelpunkt der Blumen dieses Kranzgesimses bilden, sind von dunkelfarbigem Glas. Ueber diesem Kranzgesimse waren die vier Kämpfer des Kreuzgewölbes mit Blätterkelchen decorirt, von denen man noch einen sieht. Bis auf dies Kranzgesims reichten die fünf Fenster herab, die einst dem Chore das Licht zuführten. Wie die Fenster an der nördlichen Wand ist auch das über dem Eingange sich immitten eines Reliefs befindende vermauert, hat aber seine ursprüngliche Dekoration behalten. Zu beiden Seiten des Fensters stehen zwei kleine Säulen von kurzem Verhältniss; sie haben attische Basen und korinthische Kapitäle von ziemlich barbarischem Gemächt, worin man den Bildhauer aus den ersten Jahrhunderten des Christenthums erkennt. Die Archivolte, die den Halbkreis des Fensters umgibt, ist sehr reich; zu oberst ein Kranz von Palmetten und überragenden Kelchen zwischen Ranken darunter ein Band mit verschlungnen Riemen dekorirt, zu unterst aber eine Schnur runder Perlen. Zu beiden Seiten des Fensters sind die schon obenbenannten Statuen männlicher und weiblicher Heiligen, an jeder Seite drei, aufgestellt; sie sind 6¼ rhein. Fuss hoch und in Stuck ausgeführt. Das erwähnte Kranzgesims von Blumen, auf welchem sie stehen, wiederholt sich über ihren Häuptern. Die zunächst den Säulen des Fensters stehenden beiden Figuren stellen sich durch die Schmucklosigkeit ihrer Kleidung, durch das mantelähnliche Obergewand, das von beiden Armen wie das der mittelalterlichen Priester gehoben wird, und durch die Kapuze auf dem Kopfe als männliche Gestalten heraus. Von den beiden Frauen, die unser Holzschnitt vorführt, mag die zur Linken (s. *Fig. I*) hinsichtlich ihres reichen Kostüms als heil. Anastasia zu betrachten sein. (Diese Heilige war von edler Familie und die Gemahlin des Publius Probus, der sie wegen ihres Uebertrittes zum Christenthum einkerkern liess. Nach dem Tode ihres Gemahls aus dem Kerker befreit, wollte sie sich zu Aquileja mit dem Priester Chrysogonus, der auf Diocletians Befehl dorthin verbannt war, vermählen, ward aber auf Befehl des Statthalters von Illyrien enthauptet.) Die Gewandung der vier weiblichen Figuren ist mehr oder min-

der reich mit Stickereien, Perlen und Edelsteinen nach griechischer Weise besetzt, daher es Wahrscheinlichkeit hat, dass sie von einem **byzantinischen** Künstler ausgeführt wurden, wenn man nicht annehmen will, dass im 8. Jahrh., der wahrscheinlichen Zeit der Erbauung dieser Kapelle, das Frauenkostüm des Abendlandes viel Aehnlichkeit mit dem hatte, welches im griechischen Kaiserreich gäbe war. Ausser den Perlen und Edelsteinen zeigt das Obergewand der Anastasia noch zahlreiche eingestickte Kreise mit Rosetten, wie man sie auf den Abbildern kaiserlicher

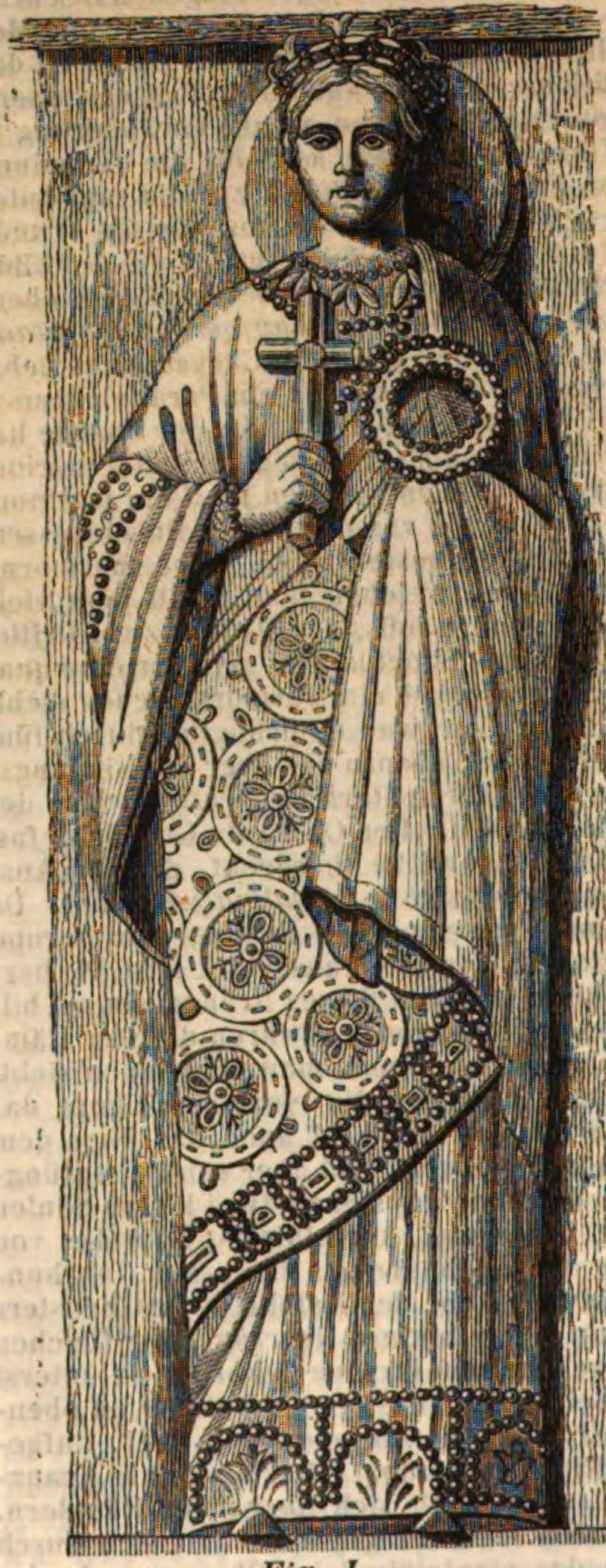


Fig. I.



Fig. II.

Personen sieht, die in Elfenbein geschnitzt oder in Gemälden während der ersten Jahrhunderte der christlichen Kirche im byzantinischen Reiche dargestellt wurden. Alle sechs Statuen haben den Nimbus; die Frauenköpfe sind überdies mit reichen Kronen geschmückt, auch tragen die Frauen eine solche in der linken Hand, während sie in der Rechten ein grobgearbeitetes Kreuz halten. Unter diesen Bildsäulen spannt sich ein grosser Halbkreis aus, in weissgrauem Stuck ausgeführt und reich mit Sculpturen verziert; er ruht auf zwei sehr verstümmelten Kapitälen von Pilastern, deren Schäfte nicht mehr vorhanden sind. Dieser Halbkreis ist in seinem Haupttheile

mit einem wunderschönen Rebenornament mit Weinblättern und Trauben versehen, welcher mit grosser Sorgfalt *à jour* gearbeitete Schmuck von einem gemalten azurblauen Glasgrunde sich abhebt, von dem man noch einige Spuren gewahrt. Zwei Bänder mit Perlenschnüren und Rosetten verziert schliessen den mittlern Weinlaubstreifen ein; die Knöpfe der Rosetten sind wieder von Glas wie die, welche das beschriebene Kranzgesims zieren. Den äussern Umfang des Halbkreises krönt ein ausgezacktes Ornament, das im Motiv an die kleinen Schilde der Amazonen erinnert; darunter befindet sich eine Schnur länglicher Perlen. Im Innern des Halbkreises ist ein Fresko aus viel spätrer Zeit, aber sehr beschädigt; es ruht auf einem laufenden Stuckornament, das sich zwischen den beiden Kapitälen über der Thüreinfassung befindet; die letztere wird aus drei Marmorstücken gebildet. Ueber der Thür und dem grossen Halbkreise bemerkt man ebenfalls Freskospuren, dergleichen auch an der Süd- und Nordwand; vermuthlich nehmen diese alten Malereien die Stelle der ältern zerstörten Marmortafeln ein, womit der Chronik zufolge die Chorwände bekleidet waren. Der Fussboden des Chores besteht aus grossen Steintafeln und ist durch zwei Mosaikstreifen von hartem Gestein in drei Felder getheilt. Auf dem mittlern Felde erhebt sich im letzten Drittel der Tiefe des Chors auf einem verzierten Sockel ein Marmorsäulchen, das auf seinem Kapitäle ein von zwei Marmortafeln gebildetes Pult trägt; vor diesem Säulchen liegt eine Steinplatte zum erhöhten Stand für den Sänger. Die das Sanctuar vom Chore trennende Schrankenwand ruht auf einer Stufe und wird von grossen Marmortafeln mit erhöhten Rändern gebildet. Zwei Pinienzapfen erheben sich auf dem Rande derselben an ihren Enden nahe der Mauer. Neben der in der Mitte befindlichen Durchgangsöffnung stehen auf der Schranke zwei viereckige nach oben sich verjüngende Pfeiler mit korinthischen Kapitälen, die wohl einen Architrav trugen, der die heilige Thür vervollständigte und dazu diente, einen Vorhang daran zu befestigen, der das Sanctuarium den Blicken entzog. Hinter dem mittlern Theile der Schrankenwand stehen vier antike Marmorsäulen verschiedenen Durchmessers, welche etwas entartete korinthische Kapitäle haben und im Ganzen von gedrückter, wenig graziöser Form sind. Auf diesen Säulen ruhen als Architrave lange antike Marmorblöcke, die gleich den Säulen offenbar einem römischen Gebäude entnommen sind; sie erstrecken sich vom Kapitäl der Vordersäule bis zur Hinterwand des Sanctuars und tragen die Kämpfer der drei Tonnengewölbe (somit diese selber), die diesen Theil des Gebäudes überspannen. Der interessanteste der als Architrave dienenden Blöcke ist von istrischem Kalkstein und zeigt schönes Laubwerk, einen Ibis und eine Eule im Kampfe mit Schlange und Eidechse. Die drei Tonnengewölbe des Sanctuars zeigen mehr oder minder beschädigte Fresken. Auf dem Scheitel des mittlern Gewölbes sieht man den Heiland in einer elliptischen Aureole; darunter zwei religiöse Darstellungen. Die Gemälde sind durch breite gemalte Borten eingefasst, die bis zur Kämpferhöhe hinabsteigen. Ueber den drei andern Altären des Sanctuars befinden sich die drei im Halbkreis geschlossenen Fenster, die diesen Theil des alten Oratoriums erhellen. Beschriebenes Bauwerk ist das einzige unter allen bekannten christlichen Monumenten, welches byzantinisch kostümirte Statuen von grosser Proportion aufweist und zugleich ein altes Beispiel der schönen Stuckverzierungen gewährt, die mit farbigen Glasflüssen aufgehöht wurden, welche Dekorationsweise später der Baumeister des heil. Ludwig mit ebensoviel Geschmack als Pracht in der Sainte-Chapelle zu Paris entwickelt hat. Die Kapitäle, die sich in der Cividaler Kapelle vorfinden, und die schönen Sculpturen der Eingangspforte verschaffen uns einen bestimmten Begriff über den Zustand der Kunst zur Karolingischen Zeit. (Nach den Mittheilungen von Albert Lenoir in Gailhabaud's Denkmälern der Baukunst.)

Civita Castellana, Stadt mit 10.000 Bew. an der Strasse von Fulingo nach Rom, nahebei die Ruinen der hetrurischen Stadt *Falerii*.

Civita vecchia, Hafenstadt des Kirchenstaats mit 7000 Bew., in der Nähe das durch seine Gräber berühmte Corneto, das alte *Tarquinii*.

Civoli; s. Cigoli.

Claessoon, Aert, geboren zu Leyden 1498 und seit 1516 Schüler des Cornelis Engelbrechtsz, führte seine biblischen Gemälde erst im Style des Lehrers, später im Style des Schoorel und Heemskerck aus. Schon Carel van Mander, der niederländische Vasari, welcher seine gute und geistreiche Anordnung lobt, tadelt das Harte und Unliebliche seiner Gemälde. Aert Claessoon starb 1564. Er wird auch Aertgen de Voller (der Walker) und Artus van Lyden genannt. Von ihm befanden sich einst in P. P. Rubens Besitze eine Geburt Christi und ein Bordell. Nach ihm stach B. Dolendo die vier Evangelisten (*Aertjen van Leyden inv.*) und das Blatt *Paulus Shipbre kinghe* oder Paulus wird zu Schiffe nach Rom gebracht. (*Aertsen van Leyden inve. CJ Visscher excu.*)

Clairobscur (italiänisch: *Chiaroscuro*, deutsch: Helldunkel, Hellschatten) ist jener Haupttheil der Malerei, welcher in der Licht- und Schattengebung besteht. Das Malen nämlich hat zum Hauptzweck: einen Umriss durch Licht und Schatten, mittels der Farben und deren Abstufungen, zu einem Gemälde auszubilden. Je vollkommener nun die Malerei diesen Hauptzweck erfüllt, um so mehr wird sie Kunst sein. Sie beruht ganz auf richtiger Auffassung des Lichtes und Schattens. In der Natur muss das weisse Licht (wie der Sonnenstral zeigt, wenn er durch ein Glasprisma geht und sich in die bekannten sieben Regenbogenfarben zerstreut) als aus allen Farben zusammengesetzt betrachtet werden. Die wunderbare Zerstreuung des Sonnenstrales ins Siebenfarbige gibt uns den Schlüssel zur Erklärung der endlosen Mannichfaltigkeit und des bunten Wechsels der Farben, da Körper, je nach ihrem Vermögen, die Stralen dieser oder jener Farbe zurückzuwerfen oder zu absorbiren, diese oder jene Farbe zu haben scheinen, während weisse Körper alle Farben zurückwerfen, schwarze alle absorbiren. Indem in der Natur das Licht vorausgeht, erscheint der bald schwächere bald stärkere Schatten als Mangel desselben; weil er sich aber dem Auge als eine weit grössere Masse zeigt, muss er in der Malerei, wenn dieselbe eine durch Farben täuschende Kunst sein will, das Grundelement bilden, aus dem sich scheinbar das Licht erst entwickelt, das hier nur immer ein Mehr- oder Minderlicht bleibt und nicht einmal im höchsten Steigerungspunkt eigentliches Licht heissen kann, da es dann doch nichts weiter als hellster Schatten ist. Das Licht bestreicht die hervorragenden hohen und höchsten Gegenstände in der Natur in den verschiedenartigsten und zartesten Abstufungen, durch welche die Natur als ein Gemälde vor unsern Augen erscheint. Nun ist es Aufgabe der Malerei, die Natur in ihrer hohen Vollkommenheit aufzufassen und in ihrer Wahrheit darzustellen. Durch das Malen sollen die Formen durch Licht und Schatten mit Farben wechselweise gehoben und durch Mitteltöne in natürlichen und zarten Uebergängen in Harmonie gesetzt werden; die Harmonie aber ist jene Fähigkeit, den Unterschied der zu ordnenden Farben und die geeigneten Farbentöne durch Gefühl richtig berechnen zu können. Der Lichter oder lichten Körper, von denen man in der Malerei Gebrauch macht, sind drei: Sonne, Feuer, Luft. Am Häufigsten natürlich bedient man sich der Luft, dieses nicht selber Licht seienden, aber alles Licht leitenden Körpers, und unterscheidet in dieser Hinsicht ein offnes oder freies, und ein eingeschlossenes oder beschränktes Licht. Letztre Art von Luftlicht ist ein Rückschein, welcher der Grösse der Oeffnung des geschlossenen Raumes entspricht, wohin die von entgegengesetzter Seite fallende Sonne immer auch einen Theil ihres vollkommenen Lichtes abgibt. Maler wählen daher das mitternächtige Licht. Das offne Luftlicht ohne direkte Sonne ist wieder zweierlei Art; entweder ist die Sonne mit Wolken bedeckt und ihr Licht durchkreuzt die Luft, indem es eine schwache (nämlich allzuweit von der Seite des Sonnenstands kommende) Hellung erzeugt, oder der Himmel ist heiter, und die im Schatten befindlichen Gegenstände werden vom Umkreis beleuchtet, indem es scheint, dass das Licht vertikal auf sie falle. Hält ein sehr entfernter Gegenstand einem andern die Sonne auf, so ist das Licht, das sie davon gibt, in der Luft von nebelicher Erscheinung. Das Licht der freien unbedeckten Sonne ist für die Nachahmung das allerschwierigste. Es erlaubt keinen andern stufenweisen Abfall, als den am gestellten Körper, welcher es aufnimmt. Beim Feuer gilt das Nämliche wie beim geschlossenen Licht; je kleiner das Licht sein wird, desto stärker wird die stufenweise Abnahme sein. Das Licht der freien Luft ist dem Maler um so weniger vortheilhaft, weil der ganze Körper der Luft ein gleichmässig von einem und demselben Licht durchflossener ist. Die Schatten verlieren sich, wenn der lichte Körper klein, nämlich kleiner als der erleuchtete ist; der grösste Theil von diesem wird des Lichtes beraubt sein, und die Schatten, die es bei andern Gegenständen erzeugt, werden sich immer mehr erweitern, je mehr sie sich vom Gegenstande, der sie verursacht, entfernen. Die Schatten der Körper aber, die das Licht von einem Fenster empfangen, das grösser ist als die Körper selbst, werden sich ststs mehr zusammenziehn und sich geschwinder oder langsamer, je nach Verhältniss der Grösse des Lichts, verlieren. Die Körper, die im offnen Licht ohne Sonne sind, haben fast gar keine Schatten und verursachen nur die allerkleinste Lichtberaubung bei den Gegenständen, die ihnen am nächsten sind. Das Sonnenlicht zeigt auf allen Seiten gleiche Stärke, und die Schatten folgen der Richtung des dieselben erzeugenden Körpers. Zu bemerken bleibt, dass die Schatten durchaus nicht vollendeter Lichtmangel sind, sondern nur ein tieferes Minderlicht darstellen, das in Vergleich mit einem andern grösseren Lichte dunkel erscheint. Die Stralen, die von einem erleuchteten Körper auf unsre Augen zurückgeworfen werden, blenden uns dergestalt, dass sie uns die Gegenstände, die sich in geringerem Lichte befinden,

ganz verwirren. Wenn nun dieser kleinere Grad von Licht, den wir im Vergleich mit dem grössern Licht Schatten nennen, allgemein wird, wie wenn eine Wolke uns die Sonne verhüllt, so schauen wir dann hell und deutlich dieselben Körper, die uns vorher beschattet schienen, weil das Licht nicht mehr da ist, das in seiner Grellheit uns blendete. Dasselbe geschieht, wenn wir das Licht mit der Hand abhalten, um dunkle Dinge besser unterscheiden zu können, und nähern wir uns den wenig erleuchteten Körpern, so unterscheiden wir sie richtiger, weil nun weniger Licht zwischen uns und den betreffenden Körper tritt. Daher muss der Maler schliessen, dass die nächsten Gegenstände auch im Schatten unterschieden dargestellt sein wollen, und deshalb darf er selbige nicht so dunkel färben als die Schatten, die viel entfernter sind und sich in einer Farbe vom mindesten Lichtgrad verlieren. Endlich bleibt noch die Luftperspektive zu beachten, die ihre besondern Regeln hat. Wir wollen z. Ex. eine Reihe in Perspektive gesetzter Vierecke, jedes von derselben Grösse, annehmen; auf dem ersten soll eine Figur sein, auf dem zweiten und dritten wieder andre; wenn nun vermöge der Nähe zum Distanzpunkte die zweite Reihe sich um ein Drittel der Grösse der ersten verringert, so wird sich die dritte nicht um ein Viertel der zweiten vermindern, und die übrigen werden, je weiter sie sich dem Auge entfernen, immer weniger von einander verschieden sein. Dasselbe erfolgt nun auch bei der Luftperspektive; denn wenn von der ersten zur zweiten Figur ein Grad des Unterschieds ist, so wird dieser schon von der zweiten zur dritten geringer sein, und sich so immerfort vermindern, wie wir an Bergen und Städten wahrnehmen, die man in der Entfernung sieht. Eine Sache, die nah ist, unterscheidet sich in der Stärke des Helldunkels und an Grösse unendlich weit von einer ähnlichen, die eine Meile entfernt ist. Wenn man aber eine Stadt etliche Meilen weit sieht, so sind Häuser, welche noch eine Meile entfernter stehn, fast gar nicht von denen der Stadt unterscheidbar, was ebenso mit Bergen der Fall ist, die man weit in der Ferne sieht. Dasselbe erfolgt nun auch beim Licht. Vom ersten zum zweiten Gegenstand findet ein Grad des Unterschieds statt; vom zweiten zum dritten in gleicher Entfernung ist viel weniger Unterschied, und noch weniger vom vierten zum fünften. Der Abfall wird grösser oder kleiner sein, nachdem der lichte Körper näher oder ferner sein wird. Ist er nah, so wird der Abfall stark sein, da die ersten Gegenstände eine grössere Menge von Lichtstralen aufnehmen, als die zweiten und folgenden, und zwar aus dem Grunde, weil die Strallinien immer gleicher und von einem kleinen Winkel werden, je mehr sie sich von diesem Gesichtspunkte entfernen. Ist ein lichter Körper, wie z. B. die Sonne, von äusserster Entfernung, so laufen dann die Stralen fast parallel und sind auf der ganzen Oberfläche der gleichzeitig erleuchteten Welt so wenig unterschieden, dass es für unser Auge kaum merklich ist. — Im Allgemeinen sind es zwei Ursachen, in deren Folge auch die stärksten Lichter matter werden und ihre Stärke verlieren. Die eine ist die Entfernung der vom lichten Körper ausgehenden Lichter selbst, die andre aber die Augenferne, aus der wir die Dinge betrachten. Wo Beides bei einem Gegenstande zusammenkommt, dann bleibt der Hellschatten des darzustellenden Körpers sehr schwach; denn wenn er vom Licht entfernt und den Augen nah ist, so wird die allgemeine Hellung sehr schwach sein, seine Oberfläche aber sich sehr bestimmt und deutlich wahrnehmen lassen, weil nun das Auge den Punkt b e s t i m m t sieht, von wo aus der lichte Körper sich ausbreitet. Allein ist ein Gegenstand dem Lichte nah und von den Augen entfernt, so wird das allgemeine Licht stark sein, aber seine Stärke wird zerstreut und in die Masse des Hellen vermischt sein; denn da dieses Licht gleichsam ein einziger Punkt in der Entfernung ist, so wird es ausserordentlich klein und verliert sich in der Luft, bevor es zu unsern Augen gelangt. Ebenso verhält es sich auch mit dem Schatten; die Schatten der unserm Auge nahen Körper müssen heller sein, und die Körper werden dunkler erscheinen; in den Stellen jedoch, wohin das Licht nicht dringen kann, werden die Schatten bestimmter und stärker sein. Im Gegentheil müssen die allgemeinen Schatten der unserm Auge fernen Gegenstände dunkler sein, die stärkern und kleinen Stellen aber müssen sich mit dem allgemeinen Schatten vermischen, bis eine Menge Luft dazwischenkommt, welche das Dunkel der Schatten und endlich auch die Farbe schwächt. — Ausserdem bleibt in Rücksicht zu ziehen, dass das Clairobscur die Heraushebung der Formen bewirkt, denn es ist in der Malerei und in jeder Art von Farbenzeichnung das Mittel, wodurch die Körper auf einer ebenen und gleichen Oberfläche den Schein des Freistehens und Erhobenseins erhalten. In dieser Hinsicht ist für die Licht- und Schattengebung zu bemerken, dass Körperformen von aus- und eingebogener Fläche, sogenannte krumme Formen, keine Gradverschiedenheit im zurückfallenden Licht haben. Wer demnach solche Formen im hellen Schatten darzustellen hat, muss dahin sehen, dass vom Orte des Lichts zur Mittellinie und von dieser zum Schatten sowie vom Schatten zum Wie-

derscheln keine gänzliche Verschiedenheit der Tinten stattfindet; der stufenweise Abfall aber muss nach der Natur der dargestellt werdenden krummen Linie unmerklich mehr oder minder vorausgehen. Die aus graden Linien zusammengesetzten, also Winkel bildenden Körper müssen das Clairobscur von abgesonderten Tinten oder Färbungen haben, wie ihre Form verlangt, deren Oberfläche beständig die Richtung ändert. — Hauptmeister im Helldunkel sind Correggio und Rembrandt. Jener hat mehrmals den stufenweisen Abfall (Degradation) an dem erleuchteten Hauptkörper angebracht und diesem einen von Natur dunkeln Gegenstand zum Grund untergelegt. Recht eigentlich das Helle im Dunkeln darzustellen, das Licht in die Finsterniss scheinen zu lassen, dazu bot ihm die Aufgabe der Geburt Christi ausserordentliche Gelegenheit, und er schuf jene weltberühmte Nacht, in der alles Licht von dem neugeborenen Heiland ausgeht, mit den geblendeten und grinsenden Hirten, bei welchen Correggio gewiss mit an Leute gedacht hat, die weder das neue Licht der Kunst noch das in ihm Fleisch gewordene Wort verstanden. In diesem Bilde haben die Johanneischen Worte ihren Maler gefunden: „Und das Licht schien in die Finsterniss, aber die Finsternisse begriffen es nicht!“ Die neapolitanische Naturalistenschule, der finstre Geist der Calabresen, hat es auch nicht begriffen.

Als die seiner Kunst verwandteste und der malerischen Behandlung des Hellschattens zusagendste Art von Zeichnung wird vom Maler vorzugsweis die auf Tonpapier mit aufgehöhten Lichtern geliebt. Dies hatte in Italien zur Folge, dass, als der Holzschnitt aufkam, die Formschneider sich nach der malerischen Zeichnung bequemen und diejenige Gattung des Holzschnitts üben mussten, welche sich zweier oder mehrer Platten zum Uebereinanderdrucken bedient und *en clairobscur* oder *camaïeu* (Grau in Grau) genannt wird. In Deutschland liebten die Maler zwar ebenfalls jene Zeichnungsart, aber der Holzschnitt hatte sich hier, wegen seiner Verbindung mit der Briefmalerei, nur die reine Federzeichnung zum Vorbild genommen. Um den Formschneidern in die Hand zu arbeiten, mussten sich die deutschen Maler also der Federzeichnung befleissen und diese der Natur des Holzschnittes entsprechend ausbilden, wodurch die trefflichsten Werke desselben hervorgebracht wurden. Während in Deutschland nur der sogen. „Meister mit den Pilgerstäben“ allein Clairobscurschnitte gearbeitet hat und solche Holzschnitte überhaupt höchst selten sind, wurde im 16. Jahrh. in Italien vorzugsweis der Malerholzschnitt *en clairobscur* angebaut, und zwar durch Ugo da Carpi, Antonio da Trento, Niccolo Vicentino, Andrea Andreani u. A. Weniger kommen in Italien solche Malerholzschnitte vor, die mittels einer einzigen Platte und blossen Schwarzdrucks ausgeführt sind; unter diesen zeichnen sich Boldrini's und Scolari's Arbeiten besonders aus. Boldrini verdanken wir das Meiste, was uns von Zeichnungen Tizians durch den Holzschnitt erhalten ist. Dem grossen Venezianer, der im Colorit die höchste Meisterschaft des Pinsels erstrebte, mochten im Felde der Zeichnung die Mittel für den Ausdruck des Helldunkels gleichgültiger sein, denn dass er den Boldrini lieber auf die schwarze schraffirte Manier als auf die des Grau in Grau lenkte, geschah wohl darum, weil in der erstern seine Zeichnungen unverändert und deutlicher wiedergegen werden konnten. Am Weitesten in der einfarbigen schwarzen Holzschnittmanier ging Scolari, indem er durch den blossen Gegensatz von Schwarz und Weiss, fast ohne alle Schraffirung, die höchste Wirkung des Helldunkels zu erreichen suchte, was ihm am meisten in dem überaus grossen Capitalblatt des vom Kreuz genommenen Christus nach eigner Erfindung gelungen ist. — Unter den Niederländern hat der Maler, Kupferätzer und Formschneider Abraham Bloemaert die originellsten Blätter in Helldunkel geliefert; derselbe hat nämlich, um freie Bisterzeichnungen nachzuahmen, die Umrisse in Kupfer radirt, die Schatten in eine oder zwei Holztafeln geschnitten.

Clarac, ein französischer Graf und Archäolog, Herausgeber eines *Musée de sculpture* und der *Mélanges d'Antiquité*. Die schöne Sammlung griechischer Vasen aus seinem Kabinet ist in das städtische Museum zu Toulouse übergegangen.

Clarke'sche Sammlung; s. im Art. „Cambridge.“

Clasen, Karl und Lorenz. — Karl Clasen, geboren 1812 zu Düsseldorf, Sohn eines angesehenen Kaufmanns, besuchte anfangs das Gymnasium seiner Vaterstadt, um für die Theologie sich vorzubereiten, ging aber später zur Kunst über und ward 1830 Schüler der Düsseldorfer Malerakademie. Widrige Verhältnisse zwangen ihn eine Zeitlang Lithograph zu sein; er bildete sich aber nachher unter der vortrefflichen Leitung und sorgsamen Pflege des Direktors Wilhelm Schadow zu einem würdigen Historienmaler aus. Seine bedeutendsten Bilder sind bis jetzt: St. Petrus (ein Altarbild, gestiftet in die katholische Kirche zu Rellinghausen im Duisburger Kreise), Rudolf von Habsburg (im Moment dargestellt, wo er dem Priester sein Pferd übergibt, das denselben durch den angeschwollenen Giessbach tragen soll), Papst

Sixtus (dessen Hinführung zum Märtyrertode) und die Erweckung von Jairi Töchterlein. Karl Clasen erscheint als ein sinniger Künstler von reiner unbefangener Anschauung und Verehrung der Natur. Seine Schöpfungen sind nicht Geburten eines besonders günstigen, vielleicht seltenen Augenblicks, sondern vielmehr das ruhige fortwährende Ausströmen eines reichen Gemüths, einer vollen Seele, die in eigenen Betrachtungen und stillen Reflexionen Nahrung findet. Er zeichnet mit seltener Feinheit und seine Malerei ist, wenn auch nicht eine grosse Meisterschaft verrathend, sorgfältig. Unter seinen frühern Bildern hat sich Graf Rudolf der Habsburger, wie er dem mit dem Abendmahl zu einem Kranken gehenden Priester sein Ross überlässt, den meisten Beifall erworben. Das Bild ist von malerischer Wirkung und trifft uns gleich beim ersten Anblicke durch die effectvolle Sammlung des Lichtes auf der Hauptgruppe und durch die leuchtende Kraft, womit die letztere kolorirt ist. Es fesselt durch die Schlichtheit der Auffassung, und dabei weht uns aus dem Ganzen ein jugendlich frisches Leben entgegen, ähnlich dem Sommermorgen in Waldeskühle, der die Gestalten des Bildes umgibt. Nur sollte vielleicht der Weg im Vordergrunde etwas sonniger gehalten sein. Nächstdem ist sein zum Tode geführter heil. Sixtus als Situationsbild von religiösem Motiv hervorzuheben. Verdienstvoll ist hier die Hauptgruppe: der Bischof und der vor ihm Knieende, der ihn noch um den letzten Segen bitten und ihm zugleich seinen Schmerz bezeugen will, nebst dem Henker, der den Bischof brutal von dem Knieenden wegreisst. Auch unter dem Soldatenvolke hinter Sixtus (der Hauptmann voran, dann Fasceströger etc.) ersieht man manche tüchtige Figur; ebenso ist der landschaftliche Hintergrund zu rühmen, sowie das reine frische Kolorit des Ganzen. Dagegen müsste in der Composition mehr dramatischer Geist herrschen und die Bewegung der Gemüther im Allgemeinen stärker hervorgehoben sein. Sein jüngstes uns bekanntes Bild, die Wiedererweckung des Töchterleins Jairi, nach der Erzählung des Lukas, liess ebenfalls einen verstärkten Ausdruck der Figuren wünschen, deren Köpfe übrigens vortrefflich in der Anlage, eigenthümlich und fein gezeichnet sind. Jesus hat die linke Hand des Mädchens gefasst, welches, das Haupt aufrichtend, jedoch noch geschlossenen Auges und mit einer Bewegung der Züge, als wolle sie sich einem Traume entwinden, auf den rechten Arm sich stützt; die andre Hand Christi begleitet die Worte: „Ich sage Dir, stehe auf!“ Ausser den erwähnten Gemälden sind noch von K. Cl. mehre kleine Bilder, Zeichnungen und Radirungen bekannt. Die bedeutendste Zeichnung ist eine allegorische Darstellung des menschlichen Lebensweges; sie befindet sich im Besitz der Frau Gräfin von Spee zu Düsseldorf. — Lorenz Clasen, Vetter des Vorigen, geboren 1813 zu Düsseldorf, bearbeitet vorzugsweise die romantische Geschichte. Mit lebhafter Fantasie begabt, ist er zugleich völlig Herr über den Ausdruck seiner Gedanken und gewandt in den Formen. Dies zeigt sich namentlich in seinem Oelgemälde, das den Sängerkrieg auf der Wartburg vorstellt. Für die Stadt Barmen führte er die Transparents aus, die beim Besuch des Königs Friedr. Wilh. IV. daselbst vor dem Rathhause aufgestellt wurden. Es waren allegorische Bilder von recht hübschen Motiven; das mittlere Hauptbild von 30 Fuss Breite stellte den Einzug eines Königspaares dar; das linke Seitenbild führte die huldigende Stadt Barmen in Figura mit den Wahrzeichen ihrer Gewerbthätigkeit vor, während das rechte die Handelsfreiheit im Gefolge verschiedener deutscher unter Preussens Arm vereinigter Stämme erscheinen liess. Die Anordnung ward sehr gerühmt und die Farben sah man von einer wunderbaren Kraft glühen. Clasens Künstlerruf ist seit dem Siege gestiegen, den er in Folge eröffneten Concurses für den vierten Fries des Elberfelder Rathhaussaales neben andern tüchtigen Künstlern der Düsseldorfer Schule davongetragen hat. Gegenstand der Composition dieses Frieses sind die Segnungen des Friedens und des Gewerbfleisses. Hier gewann Clasens Talent für monumentale Malerei ein erfreuliches Terrain zu höherer Entwicklung. Ueber die Ausführung seiner Freskoaufgabe neben denen, welche daneben für Plüddemann und Mücke daselbst gestellt waren, vergl. den Artikel „Elberfeld.“

Classe (*Classis*), s. Ravenna.

Claudius; s. die Artikel: Kaiserbilder und Kaisermünzen.

Claudius II. (Gothicus), Nachfolger des Gallienus, ward vom Tribunat zum Kaiser erhoben und war sowohl vom Glück als von der Natur, die ihm die ausgezeichnetsten Eigenschaften der Seele und des Körpers zuertheilt hatte, hochbegünstigt. Durch die Dankbarkeit seiner Unterthanen empfing er alle Denkmäler, welche die Sculptur in ihren Extremen vom geschnittenen Edelsteinbildchen bis zur Kolossalstatue hervorbringen konnte. Ein in Lapis Lazuli geschnittenes Kopfbild wird bei Agincourt unter Nr. 74 auf Taf. 48 der Sculpturen mitgetheilt.

Claynet, mittelalterliche Schreibung für „Kleinod.“

Cleef, Joos van, Sohn des Willem van Cleve und im J. 1544 in seiner Vaterstadt Antwerpen ansässig, übte hauptsächlich die Bildnissmalerei, nimmt durch die feine Zeichnung besonders der Köpfe und durch die Bestimmtheit der gleichwohl weichen Formen seinen Platz zwischen Holbein und Anton Moro ein, und ist in Klarheit, Wärme und Harmonie den besten Venezianern verwandt. Der Grund seiner meisterhaften Porträts ist ein sattes Grün. Für Franz von Frankreich gefertigt, stellten sie Herren und Damen des Hofes dieses Königs dar. Durch Anthonis Moro gedachte Joos van Cleef im J. 1554 seine Werke an König Philipp II. von Spanien zu verkaufen; als jedoch dieser Plan fehlschlug, bemächtigte sich seines Gemüthes ein solcher Ingrimm gegen den freilich mit Unrecht bevorzugten Moro, dass er in Wahnsinn verfiel und in der Raserei seine eignen Gemälde zerstörte. Daher die grosse Seltenheit seiner trefflichen Bildnisse. Zu Althorp, dem Landsitze des Grafen Spencer, sieht man Cleefs eigenes Brustbild mit Händen und zu Kensington sein Brustbild mit dem seiner Frau.

Cleoetas war der Sohn des Aristokles aus Kydonia und Vater des jüngern Aristokles aus Sikyon, goss in Erz wie sein Sater und Sohn, und blühte um die 80. Olympiade. Von ihm sah Pausanias auf der Akropolis zu Athen eine Erzstatue, an welcher Nägel von Silber eingeschlagen waren. Auch machte er sich durch ein architektonisches Werk berühmt, indem er den Ablauf an der Rennbahn zu Olympia schuf.

Cleomenes ist der Name dreier athenischer Künstler. Cleomenes, des Atheners Apollodoros Sohn, nennt sich als Meister auf dem Plinthus der mediceischen Venus (im Florentiner Museum). Diese berühmte Afroditenstatue ist aus elf Stücken Marmors zusammengesetzt; die Hände und ein Theil der Arme fehlten. Die Ohren trugen Schmuck; die zierlich geordneten Haare waren vergoldet. Sie ist aus der Knidischen Venus hervorgegangen; zu des Nachbildners Zeit aber bedurfte die Nacktheit keiner Motivirung durch das Bad mehr. (Auch der Delfin ist nur Stütze und deutet auf keine Meerfahrt.) Das Gesicht hat die schmälern, feineren Formen der raffinirten Kunst jener Zeit, die unmittelbar auf die wahre Blütenzeit hellenischer Plastik folgte. Weil die mediceische Venus ein Grübchen hat, wie es auch an der Statue des schönen Bathyllus zu Samos zu sehen war, so hat Carl Fea vermuthet, dass diese Venus vielleicht die Bildnissfigur einer schönen Frau sein könnte, wobei sich der Künstler hinsichtlich jenes besondern Zeichens des Liebreizes von der wahren ihm vorschwebenden Idee des Schönen entfernen musste. Die rechte Seite des Kinns war beschädigt und ward mit Stucco ausgebessert; vielleicht ist das ganze Kinn ein wenig über- und abgearbeitet, vornehmlich untenher. Die modernen Hände wie die übrigen Ergänzungen sind nur im Vergleich mit der vortrefflichen antiken Arbeit weniger gut zu nennen, da sie an sich keineswegs hässlich oder verzeichnet sind. Uebrigens ist der rechte Arm von der Schulter an neu, und der linke vom Ellenbogen an. Von demselben Cleomenes, der durch diese Afrodite als ein glücklicher Fortbildner des von Praxiteles geschaffnen Venus-Ideals hohe Bewundrung verdient, waren wahrscheinlich auch die Statuen der Thespiaden (Musen), welche Mummius aus Thespiä entführt und Asinius Pollio in seinen Villen aufgestellt hatte. (Diese Thespiaden sind also von denen, welche beim Tempel der Felicitas zu Rom standen, zu unterscheiden.) Vergl. über Cleomenes und seinen gleichnamigen Sohn Visconti's *Décade philos. et litér. an. X. n.* 33, 34; ferner Völkels Nachlass S. 139. — Cleomenes der Jüngere war ausgezeichnet in weicher Behandlung des Marmors und nennt sich als Meister der unter dem Namen des Germanicus bekannten Porträtstatue in einer Inschrift auf dem Schilde der zu den Füssen angebrachten Schildkröte. Diese zu Paris aufbewahrte Statue stellt zwar nicht den Germanicus dar, aber das Merkurkostüm,



die Schildkröte und die Gebärde des Redners weisen jedenfalls auf einen römischen Redner hin. Solche Bildnissfiguren konnten jedoch von griechischen Künstlern nicht vor den römisch-macedonischen Kriegen gebildet werden, also nicht vor der 145. Olympiade; sehr lange nach dieser Zeit konnte aber Cleomenes d. Jüng. auch nicht leben, da sein Vater die Thespiaden, welche Mummius nach Rom brachte, vor der Zerstörung Korinths (Olymp. 158) geschaffen haben musste. Somit können die beiden Künstler etwa zwischen Olympiade 140—150 gesetzt werden. (Vergl. Friedr. Thiersch: Epochen der bild. Kunst, S. 288 ff.) Hofrath Göttling in Jena hält besagte Statue mit den Attributen der Tapferkeit und Beredsamkeit trotz Visconti und Andern für die des Germanicus, und glaubt auch, dass die denkwürdige antike Statue, welche in der Loggia de' Lanzi neben einigen Statuen römischer Matronen aufbewahrt ist und gewöhnlich *Dea del silenzio* (Göttin des Stillschweigens) genannt wird, in der er aber nach Ausdruck, Kleidung, Haarschmuck und sogar an der Form der Schuhe das Bild einer germanischen Frau (höchst wahrscheinlich der Thusnelda, der gefangen nach Rom gebrachten Gemahlin Hermanns des Cheruskers) erkennt, ein Werk des jüngern Cleomenes sei. Indess findet sich noch ein dritter Künstler dieses Namens, der auf einigen Statuen der Sammlung in Whiltonhouse sowie auf einem Relief der Florentiner Gallerie genannt ist. (Raoul Rochette: *Lettre à Mr. Schorn*, S. 64.) — Nach dem Grafen Clarac ist die sogenannte Germanicusstatue ein Marius Gratidianus, nach Thiersch ein Quinctius Flamininus, dessen Gesicht aber, das uns auf einem wahrscheinlich in Griechenland geschlagnen Stater erhalten ist, keineswegs mit den Zügen dieser Statue stimmen will. Jedenfalls sieht man in derselben einen Römer oder einen Griechen späterer Zeit als Redner bezeichnet. Bei sehr vortrefflicher Arbeit hat die Bildsäule wenig Leben. S. *Musée Français IV*. 19. Clarac's *Musée de sculpture pl.* 318.

Cleon, Erzgiesser aus Sikyon, Schüler des Antiphanes, machte vornehmlich Philosophenstatuen, auch Athletenbilder, z. B. das des Deinolochos aus Elis, dessen Bruder Troilos um Olymp. 102. siegte. Eine Afrodite aus Erz sah Pausanias von ihm zu Olympia; auch sah derselbe zwei Zeusstatuen von ihm. Das Zeitalter Cleons kann in Olymp. 98—102 gesetzt werden. — Cleon ist ferner der Name eines Steinschneiders. S. *Bracci pl.* 47.

Cleonä hiess eine Stadt an der Strasse von Korinth nach Argos und lag an einem von ihr benannten Flüsschen, das unweit Korinth in den Meerbusen mündete. Dieser uralte Ort war laut der Sage von Pelops' Sohn Cleones angelegt und gehörte nach Homer zu den Städten Mykenä's. Jetzt sind noch Trümmer davon bei Klenia vorhanden.

Clermont, Hauptstadt des französ. Departements Puy de Dôme (sonst Nieder-Auvergne), geschichtlich berühmt durch das 1095 hier abgehaltne Concil, auf welchem der erste Kreuzzug beschlossen ward. Die brillante Kathedrale ward während der Herrschaft der Engländer im 12. Jahrh. erbaut und unter dem Bischof Guy de la Tour eingeweiht. Leider ist diese Kirche unvollendet geblieben; auch hat sie in den Revolutionsstürmen sehr gelitten; noch immer aber bewundert man die kühne Bauart, die hohen schönen Pfeiler, das kostbare Dach. Notre Dame du Port soll im 6. Jahrh. gegründet sein; indess fällt ihr Bau, wie er eben besteht, um ein halbes Jahrtausend später. Letztre Kirche gehört zu den merkwürdigen romanischen Monumenten des südlichen Frankreichs, in welchen eine antike Behandlungsweise hervortritt und die im Einzelnen so Manches aufweisen, was von den alten Römerbauten jener Gegend getreulich abgesehen ist. So haben in Notre Dame du Port die Säulen, Halbsäulen, Pilaster, Bogenwölbungen etc. noch einen vorherrschend antiken Zuschnitt, doch deutet die Composition des Ganzen entschieden auf das 12. Jahrh. hin. Ganz eigenthümlich, aber fast an maurische Ornamentik erinnernd, ist hier ein reicher Musivschmuck, der die Flächen ausfüllt, von welchen die Bogeneinfassungen umgeben werden. — Die Häuser der auf einem Hügel gelegnen, mit romantischen Umgebungen gesegneten Stadt sind meist aus Lava erbaut, an welcher die unter dem Namen *Enfer de Gravenaire* bekannte Gegend so reich ist. Dies Baumaterial musste die obendrein engen unregelmässigen Strassen Clermonts gar sehr verdüstern. In der Vorstadt Saint Allyre befindet sich der eine natürliche Brücke bildende Felsenbogen, welcher 240 Fuss lang über den Bach Tiretaine führt.

Clesides, ein Künstler aus der Zeit der Nachfolger Alexanders des Grossen, malte die Königin Stratonike, welche ihm ungünstig war, in Liebschaft mit einem Fischer und stellte dies Gemälde im Hafen von Ephesus aus.

Cleudorus, ein altitalischer Münzgraveur, dessen Name sich auf Münzen von Vella findet. (Raoul Rochette: *Lettre à Mr. le Duc de Luynes.*)

Cleve, alte Grafen- und Herzogsresidenz am Niederrhein, jetzt zu Rheinpreussen

und in den Regierungsbezirk Düsseldorf gehörig. Bemerkenswerth ist das Schloss der im J. 1609 ausgestorbenen Clevischen Herzöge, sowie die Kapitelskirche aus dem J. 1334, deren germanische Architektur ein Beispiel des einfachern Bausystems darbietet, welches in den nordwestlichen Gegenden Deutschlands im 13. Jahrh. Anwendung fand. Der Flächenraum dieser Kirche beträgt 12083 □' rhein. im Lichten. — In dem nunmehr zerstörten Rittersaale des Clevischen Schlosses befand sich die schmerzenreiche Muttergottes, welche Johann von Calcar gemalt hat und die jetzt als ein Kleinod altdeutscher Malerei in der Münchner Pinakothek im 6. Kabinet unter Nr. 102 aufbewahrt ist. (Vergl. Buggenhagens Nachrichten über die zu Cleve gesammelten, theils römischen, theils vaterländischen Alterthümer. Berlin 1795.) — Sagenberühmt ist die „Schwanenburg bei Cleve."

Cleve, Joas von, s. Joos van Cleef.

Cleven (ital. *Chiavenna*), ein graubündtnerischer, an der über den Splügen nach Italien führenden Strasse liegender Handelsort, der auch zur Lombardei gerechnet wird. In dasiger Kirche ein interessanter Taufstein mit Basreliefs, an welchem man die Jahrzahl 1156 liest. Vergl. die *Dissertazione del padre Allegranza ec. Venezia* 1765, und Agincourt's Samml. von Denkm., Abth. II. Taf. XXI Nr. 11.

Clinsa, Klingerin, heisst die Sturmglocke des Merseburger Doms, welche noch aus der Zeit Kaiser Heinrichs II. herzurühren scheint. Derselbe hatte gedachtem Dome zwei grosse Glocken geschenkt.

Clio (griechisch Kleio), die Muse der Geschichte; s. das Weitere über sie im Art. Musen.

Clitias, Name des Malers der altgriechischen Prachtvase, welche 1845 auf den Grundstücken der grossherz. toskanischen Factorei Dolciano in der Gegend von Chiusi, wo einst das hetrurische Clusium lag, gefunden worden ist. Siehe die nähere Beschreibung dieser Amphora im Art. Chiusi.

Cloacina oder *Cluacina*, Beiname der Venus in Rom, unter welchem sie in früher Zeit schon Tempel hatte. Dass man ihr Bild in einer Cloake gefunden und sie daher den Namen habe, ist pure Fabel des Lactanz. Plinius leitet den Namen von *cluere* oder *cloare* (reinigen, abwaschen). Tatius und Romulus nämlich liessen nach beendetem Kampfe wegen der Sabinerinnen ihr Heer beim Venustempel reinigen und entsühnen; seitdem ward die Göttin als Cloacina verehrt.

Cloaken; s. hierüber den Art. Rom.

Clodius Albinus, ein aus den Familien der Postumier und Cejonier abstammender Römer, der im J. 172 die Truppen in Bithynien befehligte und dieselben von der Empörung des Avidius Cassius zurückhielt, wofür ihn Marc Aurel zum Consul ernannte. Unter Commodus kämpfte er gegen die überrheinischen Friesen und ward 191 nach Chr. Feldherr der britannischen Heere. Severus nahm ihn zum Cäsar und Mitregenten an, gewahrte aber bald, dass Clodius, der bei Commodus Tode sich gegen die Fortdauer der Alleinherrschaft und für Wiederherstellung der Republik erklärt hatte, die grössere Gunst der Senatoren genoss. Daher schickte Sever seine Feldherren gegen Albinus aus; dieser aber setzte von Britannien nach Gallien über und behauptete sich glücklich bis zu Severs eigener Ankunft, worauf die grosse Schlacht bei Lyon (am 19. Febr. 197) erfolgte, in welcher Albinus freilich vor der Uebermacht unterliegen musste. Ueber sein Ende herrscht Dunkelheit. Im Capitolinischen Museum zu Rom findet man die wohlerhaltene Büste von ihm, welche der griechische Künstler Zenas gefertigt hat; und im Vatikan eine Statue (s. die Abb. im *Mus. Pio-Clem.* 31, 1.); ähnlich diesen beiden Porträts, aber jugendlicher, zeigt ihn die weissmarmorne Büste in der Münchner Glyptothek (Nr. 221). Man sieht ihn im Harnisch und Paludamentum.

Clodt-Jürgersberg, Baron Peter von, Bildhauer in St. Petersburg, seit 1835 ordentliches Mitglied der Berliner Akademie, lieferte die Modelle zu den zwei bronzenen Rossen mit Rossebändigern, welche neuerdings auf der Anitschowbrücke zu Petersburg aufgestellt worden sind. Beide wurden in der Petersburger Akademie gegossen und wiegen 450 und 500 Pud. Ein ähnliches Pferdebändigerpaar aus Erz, wenn wir nicht irren, eine Wiederholung jener, kam als Geschenk des russischen Zars nach Berlin. Sie wurden hier 1844 vor dem königl. Schlosse aufgestellt; der Volkswitz bezeichnet das eine Pferd als den gehemmten Fortschritt, das andere als den beförderten Rückschritt!

Cloos, Name des Baumeisters der unvergleichlich schönen Kapelle des Kingscollegs zu Cambridge, welche den englisch-gothischen Prachtstyl in der edelsten Ausbildung entfaltet. Vergl. „Cambridge."

Clumber-Park, Landsitz des Herzogs von Newcastle in Nottinghamshire, enthält viele Kunstschätze, darunter antike und moderne Statuen, Büsten, Sarkophage,

Vasen und Kandelaber. Auch eine Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen und Kupferstichen findet man hier. Von den Gemälden sind anführenswerth: Correggio's Sofonisba, Dürer's Muttergottes, Reni's Artemisia, Thierstücke von Snyders und schöne Familienbildnisse von A. van Dyck.

Clusium; s. Chiusi.

Clytämnestra; s. die Art. Agamemnon und Orestes.

Coagmenta alterna, Blockverband.

Coassatio, Täfelwerk.

Cobern, ein rheinländischer Ort mit einer vom Koblenzer Baumeister *Lassaulx* in modificirtem Rundbogenstyl erbauten Kirche.

Cobham-Hall, Landsitz des Grafen von Darnley in Kentshire. Hier findet man eine reiche Gemäldesammlung, worin Mehres aus der vormaligen Gallerie Orleans, z. B. Giorgione's Milon von Kroton, Pordenone's Herkules, der den Nessus erdrückt, Ann. Caracci's Steinigung Stephani; eine Allegorie von Veronese, die Ehrfurcht genannt; von Tizian die Europa und eine „sich bewundernde Venus," von Ribera der Demokrit und der Heraklius, von Tintoretto der kleine Herkules als Säugling oder die „Entstehung der Milchstrasse!"

Coblenz; s. unter K.

Coburg; s. unter K.

Coccienus, eine Latinisirung des Malernamens Cocxie, welche auf Stichen nach diesem Meister vorkommt.

Cochenille ist ein getrocknetes Insekt und kommt in der Gestalt kleiner rundlicher, an der einen Seite abgeplatteter, runzlicher Körnchen, entweder rothbraun und weiss bepudert (silbergraue Cochenille, Zacadille) oder schwärzlichbraun (schwarze Cochenille), im Handel vor. Der prachtvolle Farbstoff derselben ist in Wasser löslich und wird zur Herstellung der rothen Malerlackfarben benutzt, die unter den Namen: Karmin, rothe Lasur, rother Karmin-, Cochenille-, Folio-, Wiener-, Florentiner-, Pariser- und Münchner Lack bekannt sind. Diese Namen sind freilich sehr unsicher, da auch die ungleich billigern Rothholzlacke oft unter denselben kursiren. Unter Karmin verstand man bisher das reine Pigment der Cochenille, neuerdings aber ist dieser Name zu einem generellen geworden für die feinsten Sorten der Cochenill-Lackfarben, und es gibt Fabriken, die über 20 Sorten davon im Preise von 14—100 Thlrn. à Pfd. vorräthig halten. Der Karmin ist unter allen rothen Farben die schönste, freilich auch die theuerste; um ihn auf seine Reinheit zu prüfen, kann man ihn in Aetzammoniakflüssigkeit auflösen (Karmintinte), wobei die erdigen Beimengungen zurückbleiben. Den minder feurigen Arten des Cochenillelackes, zu deren Darstellung nicht selten Lac-Dye und Rothholz mit verwendet wird, legt man die andern oben nach dem Karmin angeführten Namen bei; der Preis dieser Arten steigt stufenweise bis 1 Thlr. à Pfd. herab. Für die Oel- und Freskomalerei ist die von Thierry in München erfundene Karminlackfarbe von grosser Wichtigkeit, welche auf königl. Befehl durch die Akademie der bildenden Künste einer Prüfung unterworfen wurde, so wie der Central-Verwaltungsausschuss des polytechnischen Vereins für Baiern dieselbe genau untersuchen liess. Das Ergebniss dieser Untersuchung lautet: „Dass diese schöne rothe Farbe wirklich Karminlack ist, der, in einer Wärme bis zur Siedhitze des Wassers gesteigert, unverändert blieb, von dem Aetzkalk, Pflanzensäuren, concentrirter Essigsäure und von Schwefelwasserstoff keine Aenderung erleidet; von verdünnten Mineralsäuren (Vitriolöl) nur seine Farbe erhöht wird; ferner, dass damit in Oel gemalt und, mehrere Monate lang Luft und Sonne ausgesetzt, die Farbe weder an Glanz noch Lebhaftigkeit verlor."

Cockisien. So schreibt Vasari den flandrischen Maler Michael Cocxie.

Coclea, latein. Name der Wendeltreppe.

Cocxie, Michael, auch *Raphael Coxcie* genannt (bei Vasari *Michele Cockisten, Michel Flamingo*), geb. 1497 zu Mecheln, gest. 1592 zu Antwerpen, kam jung mit seinem Lehrer Barent van Brüssel (Bernard van Orley) nach Italien und strebte nach Orley's und Schoreel's Weise besonders durch Zeichnungen nach Raffaels Werken die Grazie des Letztern sich anzueignen (1522). Vasari hatte im J. 1532 Gelegenheit, den Cocxie zu Rom kennen zu lernen, wo derselbe viele Fresken ausführte und so z. B. auch zwei Kapellen der Kirche *Santa Maria dell' Anima* ausschmückte. Cocxie's Aufenthalt in Italien war von langer Dauer, woraus seine entschiedene und glückliche Nachahmung Raffaels sich erklärt. Endlich führte er diesen italiänischen Styl der Heimath zu (*portò in Fiandra la maniera Italiana*, sagt Vasari [Florentiner Ausgabe von 1772] *t. VII. p.* 128). Da jedoch Cocxie's Jugend grade noch in die Endzeit der altflandrischen Malerei fiel, so konnte er vielleicht besser als ein andrer seiner Landsleute die

von König Philipp II. von Spanien begehrte Copie des Genter Altarbildes der Brüder van Eyck ausführen, deren Vollendung laut der Schrift, die in der Anbetung des Lammes auf dem unteren Rande des Brunnens steht, in das J. 1559 fällt. Diese vortreffliche Copie ist sehr schön in einem warmen Tone gemalt. Besser als die kleinen Figuren sind die grösseren ausgeführt. Maria hat lieblichern Ausdruck erhalten als im Original. Auch sonst sind die Aenderungen, die Cocxie sich erlaubte, vortheilhaft, wie z. B. die Kappe des zweiten der gerechten Richter nicht so wie im Originale das Gesicht des dritten verdeckt. Verändert ist sodann der Engel oder die heilige Cäcilia. Ebenso hat Cocxie, nach Carel van Mander's Zeugniss, die Kreuzabnahme zu Löwen von Rogier van der Weyde copirt. Aus andern, im italiänischen Style ausgeführten Werken, z. B. aus dem für St. Goelen zu Brüssel gemalten Tode Mariens, geht hervor, dass Cocxie an Erfindung nicht reich war, sondern Raffaelisches benutzte. Es war ihm daher die Veröffentlichung der „Schule zu Athen" durch Hieronymus Cock (1550) nicht sehr willkommen. Vasari rühmt das Männliche und Ernste seiner Figuren; die weiblichen hatten herrlichen Anstand. Der Vortrag wird wundersüss geschildert, auch die Nettigkeit und Sauberkeit der Figuren gerühmt. (Siehe Sandrart's Akad. Th. 2, S. 271.) Sonst suchte Cocxie mit dem Italiänischen auch Altflandrisches zu verbinden, z. B. die tiefe landschaftliche Perspektive. An Werken des Malers ist die Sammlung der Akademie zu Antwerpen reich. Die Copie des Genter Altarbildes, welche lange Zeit die Kapelle des alten Palastes zu Madrid schmückte, kam (während der französ. Besetzung Spaniens unter Napoleon) in ihren sämmtlichen Bestandtheilen nach Brüssel, wo letztre einzeln verkauft wurden. Zwei Bestandtheile, das Mittelbild der obern Reihe (Gott Vater mit der dreiheiligen Krone) und das der untern Reihe (Anbetung des auf dem Altare stehenden Lammes), befinden sich seit 1821 im Berliner Museum. Zwei andre Bestandtheile, die sitzend im Buch lesende gekrönte Maria und der sitzend segnende Täufer mit aufgeschlagenem Buch auf dem Schoosse, sind in die Münchner Pinakothek gewandert. Die übrigen Theile der Copie sind seit 1823 im Besitze des Prinzen von Oranien zu Brüssel. — Arbeiten von Cocxie finden sich übrigens in St. Gudula und Notre Dame des Victoires zu Brüssel, in St. Gertrud zu Löwen (Hauptaltarbild: Christus am Kreuz zwischen den Schächern), in der St. Jakobskirche zu Gent (die Geburt des Heilandes, Christus am Kreuz, Auferstehung Christi), in der Frauenkirche zu Antwerpen (Triumf Christi und Marter des heil. Sebastian), in der Jesuitenkirche zu Brügge (der heil. Franz Xaver den Heiden predigend), in St. Veit zu Prag (wo die Flügelbilder des Hauptaltars, Johannes auf Patmos und der Märtyrertod des heil. Vitus, von Cocxie herrühren, während das Mittelbild Bernard van Orley's Werk ist) etc. etc. In der städtischen Gemäldesammlung auf dem Rathhause zu Löwen sieht man Cocxie's „Christus zwischen Petrus und Paulus" (Halbfiguren, darüber einige Engel); leider ist dieses Bild von wahrhaft raffaelischer Zeichnung höchst beschädigt. Die Münchner Pinakothek will eine heil. Barbara und eine heil. Katharina von ihm besitzen; erstere ist von Nic. Strixner lithographirt worden. — Nach Cocxie stach C. Cort, ohne sich auf dem Blatte zu nennen, Adams und Eva's Versündigung (*Cock excud.*), wo die Zeichnung im Style des Giulio Romano erscheint. Johann Sadeler stach den Kain und Abel (1575) und „Adam und Eva, den Leichnam Abels findend." Die in der Wüste errichtete eherne Schlange (vergl. Zani P. II. Vol. III. p. 211 ff. und Brulliot P. III. p. 131, Nr. 908) scheint von Cocxie selbst radirt, von andrer Hand mit dem Grabstichel überarbeitet zu sein. B. Dolendo stach nach Cocxie's Erfindung ein Blatt, welches Joseph, Maria mit dem Christkind und Anverwandte mit Kindern in einem Zimmer darstellt (zusammen 14 Personen). Die Adresse „Luce Bertelli formis" trägt ein Blatt mit den vier Evangelisten, welche in einem Tempel an einem Tische sitzen. Den Christus am Kreuz zwischen den Schächern (unten Johannes und die heiligen Frauen) hat P. Furnius, und den Christus auf einer Wolke (umgeben von den Sinnbildern der vier Evangelisten) Joh. Ditmer gestochen. Letzteres Blatt datirt vom J. 1574 und wird auch das Gesicht des Ezechiel genannt. Das Bedeutendste jedoch, was nach Cocxie's Zeichnung im Stich existirt, sind die 32 Blätter vom Mythus der Psyche, welche Agostino Veneziano in Verbindung mit Marcantonio gestochen hat. Nach diesen Blättern (*disegnate da un Michele pittore — trentadue storie di Psiche e d'Amore, che sono tenute bellissime*, sagt Vasari) sind sogar Glasgemälde geliefert worden; vergl. Gesserts Gesch. der Glasmalerei, S. 151.

Codrus (im Griechischen Kodros), der Sohn des Melanthos und letzter König von Attika. Beim Einfalle der Dorier aus dem Peloponnes befreite er durch seinen Heldentod im J. 1068 vor Chr. Athen von den Gefahren eines Krieges. Die Eupatriden erklärten nun Niemanden für würdig, einem solchen Manne als König zu folgen, benutzten den Erbfolgestreit seiner Söhne zur Aufhebung des Königthums und setzten

einen von Codrus Söhnen, Medon, zum ersten lebenslänglichen, aber verantwortlichen Archon ein. Die andern Söhne des Codrus, namentlich Neleus und Androclus, verliessen Attika und führten von hier Kolonien nach Kleinasien. — Der denkwürdige Augenblick, wo Codrus aus dem Munde des Sehers Aenetos den Orakelspruch empfängt, demzufolge er sich dem Tode weiht, ist dargestellt auf dem Bodenbilde einer schönen Volcenter Schaale, auf welche zuerst Anselm von Feuerbach aufmerksam gemacht hat. Dr. Emil Braun hat diese Schaale mit drei Gruppen aus dem altattischen Mythenkreise unter dem Titel: „Die Schaale des Kodros“ (Gotha 1843. Berlin, in Comm. bei E. H. Schröder. Gr. Fol. 5 kolorirte Tafeln nebst 1 Bl. Text) herausgegeben.

Coene, Constantin, gestorben 1841 zu Brüssel, wird als ausgezeichneter Genremaler genannt.

Coghetti, ein römischer Maler der Gegenwart, welchem man grosses Geschick für die Composition, Gewandtheit in der Zeichnung und brillante Farbe nachrühmt. Er soll in dem Allen seinem röm. Zeit- und Fachgenossen Podesti gleichen.

Coignet, Jules, ein trefflicher französischer Landschaftmaler, dessen ausgezeichnete Arbeiten theils in Zeichnungen, theils in Aquarellen und Pastellen bestehn. Im J. 1845 verliess er Paris, um eine Reise in den Orient zu machen. In dems. J. sah man von ihm auf der Münchner Ausstellung die Landschaft mit den Ruinen von Pästum, eine in ihrer Gesammtwirkung wie im Einzelnen bewundernswürdige Leistung. Alles ist hier so bemessen, wie es eben nur die vollendetste Meisterschaft zu geben vermag; doch ist man der Meinung, dass dieses Gemälde auf einer äussersten Grenze steht und als Vorbild gefährlich werden könnte. Eine Nachahmung dieses Tones würde unfehlbar zur Manier führen, wovon die deutsche Bestrebung bis jetzt noch ferne ist; denn noch fühlt man sich frischer und unmittelbar vom Geist der Natur angeweht, wenn man Morgensterns und Heinleins herrliche Landschaften betrachtet. Das Coignetsche Ruinenbild ist vom König Ludwig für seine Sammlung neuerer Meister erworben worden.

Coimbra, portugiesische Stadt am Mondego, deren Kirche *Santa Cruce* ein Gemälde von Raffael besitzt. Bemerkenswerth sind sonst das schöne Gebäude der Hochschule und ein Aquäduct von zwanzig Bogen.

Coindet, J., ein Genfer Meister, der als Landschafter eine würdige Stelle in Diday's und Calame's Nähe einnimmt. Coindet, den Genf auch als Schriftsteller und Musiker ehrt, hat seit einigen Jahren merkwürdige Fortschritte in der Landschaftsmalerei gemacht, zwar nicht in der grossartigen Hochalpen- und Seenatur, aber in der poetischen Darstellung des vielen Anmuthigen und Reizenden der niedern Berghänge, Felsen, Wälder, Ruinen etc., worin er Ausgezeichnetes leistet. Grosses Aufsehn erregte neuerdings seine treffliche Ansicht des *Dent du Midi*, reich an den schönsten Sonnenlicht- und Schatteneffekten auf dem imposanten Schneehaupte dieses Berges, der hier im Purpurmantel mit sonniger Krone wie auf einem Throne dasitzt. Ebenso haben seine „Ruinen der Burg Batia bei Martigny“ ungetheilten Beifall gefunden.

Colantonio del Fiore, ein um 1444 verstorbener neapolitanischer Maler, der so sehr für seine Kunst befähigt war, dass, wäre er nicht jung verstorben, er ausserordentliche Werke hinterlassen haben würde. Durch die Schuld der Zeiten gelangte er nicht zur Vollkommenheit der Zeichnung der antiken Werke, die aber sein Schüler Antonello da Messina erreichte. Die Kunstweise Colantonio's war ganz die der flandrischen Werke jener Zeit und er hatte die Behandlungsweise und die Mischung jener Malart vom kunstübenden König René gelernt, der ihn in den J. 1438 bis 1441 seiner Herrschaft zu Neapel darin unterrichtete. So ward Colantonio in gewisser Weise in ein Schülerverhältniss zu den van Eycks gezogen. Sein berühmtes Bild des heil. Hieronymus, das aus der Kirche San Lorenzo in das Neapler Museum gewandert ist, weicht ganz von der altitaliänischen symbolischen Darstellungsweise des Gegenstandes und deren lichter Färbung ab, zeigt aber entschiedne Verwandtschaft zu Jan van Eyck in Auffassungsweise und Färbung. Der Kirchenvater in brauner Kleidung sitzt in seinem Zimmer und zieht dem sich an ihn lehnenden Löwen einen Dorn aus der Tatze. Auf einem Pulte vor ihm steht eine Sanduhr, liegen Schreibzeug und Federmesser, auf der Bank mehre Bücher. Hie und da sind einige Zettel angeheftet, die beschrieben scheinen, aber keine Schrift enthalten. Hinter dem Sessel, auf welchem der Heilige sitzt, nagt eine Maus an einem Stückchen Papier. Dies Alles ist in einem tiefen etwas bräunlichen Tone mit vielem Naturstudium behandelt. Vergl. Kunstblatt 1843. Nr. 57.

Colbatz, ein Ort in Pommern mit einer alten Kirche, deren Querschiff und anstossende Theile um 1200 entstanden sind. Die oberen Theile an der Südwand des

Kirchenschiffes, um funfzig Jahre später datirend, weisen die ersten eigentlich germanischen Elemente auf.

Colbert. Das beste Bildniss dieses Ministers existirt von der Hand Philipp Champaigne's. Näheres im Art. über Letztern.

Colchester, Stadt in der Grafschaft Essex, liegt nordöstlich von Chelmsford am Abhange eines Hügels, besitzt noch ein altes Castell aus Römerzeit und weist die merkwürdigen Ruinen der Klosterkirche St. Botolph auf, deren Rundpfeiler noch die rohste und schwerste Formation zeigen. Das Kloster St. Botolph ward unter Heinrich I. (1100—1135) durch einen normännischen Mönch Ernulf erbaut, der freilich im Baufach, nach jenen Resten zu schliessen, sehr ungeschickt war.

Colebrook, R. H., Herausgeber eines herrlich ausgeführten Prachtwerks mit kolorirten Kupfern, das unter dem Titel „*Twelfe Views of Places in the Kingdom of Mysore, the Country of Tippoo Sultan, from Drawings taken on the spot*" 1805 in 2. Edition (gr. Royalquerfolio) zu London erschien und welches bei Brunet mit 250 Francs angesetzt ist.

Cölestin der Heilige; s. den folg. Art.

Cölestinerorden. — Um Mitte des 13. Jahrh. bildete sich den Damianistinnen gegenüber ein Mönchsorden unter dem Namen der „Eremiten des heil. Damian," die der Praxis ihres Schutzpatrons getreu den grössten Werth auf blutige Geisselungen legten. Papst Cölestin V. bestätigte sie und ertheilte ihnen 1274 die Regel St. Benedikts. Weil aber der Orden sich nur dem beschaulichen Leben zuwandte und übrigens durch die harten und unsinnigen Geisselungen die Meisten zurückschreckte, so hat er nie in der Kirche besondre Bedeutung erlangt. Die Ordenstracht war ein weisser Rock mit weisswollenem oder ledernem Gürtel; darüber ein schwarzes Skapulier; über diesem eine runde, nur die Schultern bedeckende Mozetta, an welcher hinten die Kapuze angenäht war, die bis auf die Mitte des Rückens herabreichte. Im Chor und in der Stadt trugen die Cölestiner statt des Weissrocks eine grosse schwarze Kutte. — Unter den Heiligen erscheint nur Papst Cölestin in dieser Tracht; er hat bisweilen die Tiara neben sich, weil er sie 1293 niederlegte und selbst in den von ihm bestätigten Orden trat. Er starb in dieser Zurückgezogenheit im J. 1300. Die Taube an seinem Ohr ist Symbol der Inspiration, und die Dämonen, welche er um sich hat, sollen an seinen unaufhörlichen Kampf gegen Sünde und Teufel erinnern.

Coliseum; s. den Art. „Amphitheater."

Collaert, Adrian, Zeichner, Stecher und Kupferstichhändler zu Antwerpen, hatte Italien bereist, stach in den J. 1585—97 viel nach eigner Erfindung und nach van Cleef, J. Stradanus, Martin de Vos, Heinrich Goltzius und de Momper. Diese zahlreichen netten, jedoch nicht von Trockenheit freien Blätter zeigen, mit welcher Leichtigkeit Adrian den Grabstichel führte. Gewöhnlich sind die Köpfe schön und voll Ausdruck, die übrigen Glieder der Figuren ziemlich richtig gezeichnet. Dagegen beeinträchtigen die selten gut vertheilten Lichter und fast überall gleich starke Schatten die Harmonie und Wirkung des Ganzen.

Collaert, Hans, niederländischer Zeichner und Stecher, hatte sich in Rom aufgehalten, arbeitete in einem zarten Style und verstand den Figuren Grazie zu verleihen. Im J. 1577 stach er nach Krispin van den Broeck. Im J. 1582 stach sein gleichnamiger Sohn nach Zeichnungen des Vaters und im J. 1593 lieferte derselbe mit Adrian Collaert die Stiche des Buchs: *Evangelicae historiae imagines.*

Collas, Achille, besorgte die Maschinenstiche in Stahl zu dem berühmt gewordenen Werke: *Trésor de Numismatique et de Glyptique, ou Recueil général de médailles, monnaies, pierres gravées, basreliefs etc., tant anciens que modernes, les plus intéressans sous le rapport de l'art et de l'histoire; gravé par les procédés de M. Achille Collas, sous la direction de M. Paul Delaroche, peintre, membre de l'Institut; de M. Henriquet Dupont, graveur; et de M. Ch. Lenormand, conservateur-adjoint du Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque Royale. Paris* 1834. gr. Fol. Die Anordnung des Werkes ist folgende. Classe I. enthält in vier Serien Monumente des Alterthums; 1) Numismatik der griechischen Könige in 12 Lief., 2) Ikonographie der römischen Kaiser und ihrer Familien, eine Auswahl in 12 Lief., 3) mythologische Gallerie, 4) die Basreliefs vom Parthenon und vom Phigalischen Tempel in 4 Lief. — Classe II. bringt in zehn Serien Denkmale des Mittelalters und der neuern Zeit, 1) eine Auswahl der französischen Münzen seit der Zeit der Merovinger bis und mit der Regierung Louis XIV., 2) Münzen aus dem übrigen Europa und aus Amerika, 3) orientalische Münzen, 4) Münzen der Schule von Verona (die Pisaner) und andre italiänische Münzen des 15. und 16. Jahrh., 5) neuere europäische Münzen (ausser Frankreich), 6) päpstliche Münzen, 7) französische Münzen

seit Karl VII. bis Louis XVI., in drei Abth.; 8) Ikonographie der Fürsten (ausser Frankreich), 9) Siegel, in zwei Abth.; 10) Basreliefs in Elfenbein, Diptychen etc., Skulpturen in Holz, Bronze und Eisen, geschnittene Steine etc. — Classe III. bringt in zwei Abtheilungen 1) die Münzen der französ. Revolution, 2) die Münzen des Kaiserreichs.

Colmar, eine der bedeutendsten Städte des Elsass, hat bei lebhaftem Treiben und bei grosser Sorgfalt für ein geputztes Ansehn noch am meisten unter den altelsässischen Orten, sogar mehr als Strassburg, den Stempel des Alterthums sich bewahrt; dabei machen es die hellen Bäche, die seine Strassen durchziehen, überaus heiter. Die Ebene ringsumher, bekannt auch durch Ludwig den Frommen, der hier in die Gewalt seiner entarteten Söhne gerieth, ist unbeschreiblich reizend, und man begreift, warum hier so viele Kaiserurkunden ausgestellt sind. Die Hauptkirche von Colmar scheint im 13. Jahrh. angefangen und im 14. vollendet worden zu sein. Sie ist nach einem weit grössern Maasstabe angelegt als ihre herrlich-deutsche Schwester zu Thann, und verräth ebenso stark den Einfluss, den das Strassburger Münster auf die Kirchenbauten dieser Gegend ausgeübt hat. Von den beiden Thürmen, die beabsichtigt waren, ist nur der südliche zum Theil ausgeführt; er überragt wenig die Höhe der Kirche. Diese Colmarer Münsterkirche (Stiftskirche St. Martin) besitzt das berühmteste, schon von Wimpfeling unvergleichlich genannte Oelgemälde des Martin Schongauer, die köstliche Maria im Rosenhag. Dieselbe erscheint in reichlicher Lebensgrösse auf einer Rasenbank sitzend und das Jesuskind auf dem Schoose haltend. Ihre Züge sind ernst und edel; über ihrem Haupte wird von zwei schwebenden höchst anmuthigen Engeln die Krone gehalten. Die Gruppe ist von einem Rosengeheg mit darin nistenden Vögeln umgeben, wodurch das Ganze einen gar eigenthümlich heitern kindlichen Eindruck macht. Dieses wunderliebliche Gemälde hängt rechts im Seitenschiff der Martinskirche. Unbegreiflich bleibt, dass noch kein tüchtiger Zeichner und Stecher das kostbarste Werk des grossen deutschen Meisters im Abbild wiedergegeben hat! Hr. von Quandt nimmt an, dass das Schongauersche Werk grösstentheils übermalt sei; wogegen aber Dr. Waagen erklärt, dass es zu hoch hänge, als dass man über einzelne Retouchen darin urtheilen könne. „Besonders kann ich nicht glauben (sagt Dr. Waagen), dass das Obergewand der Maria ursprünglich blau gewesen und jetzt erst in Roth verändert worden; mir scheint vielmehr die ganze Wirkung des Bildes ursprünglich auf die grosse Masse des Rothen berechnet gewesen zu sein." Der altdeutsche Gemäldeschatz der Stadtbibliothek weist eine ganze Reihe von Bildern auf, die man dem Meister der Maria im Rosenhag zuschreiben zu müssen glaubt, wiewohl keins derselben durch das Schongauersche Monogramm dokumentirt ist. Dr. Waagen erklärt als sichere Werke darunter die zwei Flügelbilder mit lebensgrossen Figuren, welche einem Altar des Antoniterklosters zu Isenheim angehörten. Die Innerseite des einen Flügels führt den heil. Antonius mit seinem Thiere und den neben seinem Namensheiligen knieenden Stifter des Altarwerks vor, die des andern aber stellt Maria in Anbetung des Kindes dar. In der Luft in kleinerer Darstellung der segnende Gott Vater. Die äussern Seiten enthalten die Verkündigung Mariä. In dem Charakter und Ausdruck der Köpfe findet sich ganz das Edle und Ideale, in einigen auch dieselbe Gefühlsweise eines dem Perugino verwandten tiefen Sehnens wieder, welche in Schongauers Kupferstichen so anziehend ist und worin er sogar die grossen Schüler der Brüder van Eyck übertrifft. Die Maria ist beidemale, vornehmlich in der Darstellung der Verkündung, von höchst edler Bildung, mit schöngewölbten Augenlidern; der Antonius von sehr würdigem Charakter. So stimmt auch die Art der Zeichnung, die grosse Magerkeit der übrigens sehr richtig und genau gegliederten Hände, ganz mit seinen Stichen überein. Die Art der malerischen Ausbildung lässt ein näheres Verhältniss des Künstlers zur Eyckschen Schule erkennen, und es scheint jetzt erwiesen, dass kein Geringerer als Rogier van Brügge der Lehrer unsers Schongauers gewesen. Nächst gedachten Flügelbildern vindicirt Dr. Waagen dem Colmarer Meister (Schongauer war hier geboren und starb in seiner Vaterstadt 1488) auch die Abnahme vom Kreuz und die Grablegung, welche zwei Gemälde zu der aus 14 Tafeln bestehenden Passion gehören, die früher den Altarschrein der Dominikanerkirche schmückte und nun den Schatz der Stadtbibliothek vermehrt. Dagegen muss eine „Maria, welche den todten Christus auf ihrem Schoose hält und betrauert," dem Schongauer, dem man sie zugesprochen, aus guten Gründen wieder abgesprochen werden. Es ist allerdings ein vortreffliches Bild, bewundernswürdig im Ausdrucke der Heiligkeit und des tiefen und schönen Seelenschmerzes in dem sehr edlen Marienkopfe; auch können die Thränen, die Begleiter dieses Schmerzes, nicht wahrer gemalt sein. Aber die Bildung des Kopfes der Maria sowohl als des Heilands weicht von den Köpfen in Schongauers

Stichen entschieden ab und zeigt vielmehr eine sehr bestimmte Verwandtschaft zu den Marienbildungen auf den Gemälden des Meisters der Lyversbergschen Passion, welche man auch in den übrigen Theilen des Bildes findet, obschon es demselben im Ganzen überlegen ist. Weder die Zeichnung noch die Färbung und Malweise ist Schongauerisch; die Fleischtöne durchlaufen hier in den weisslichen Lichtern, zartgraulichen Halbtönen und grauen Schatten die kühle Tonleiter, während bei Schongauer die warme vorherrscht, und der Vortrag ist so zart verschmolzen, dass die ganze Fleischfläche dadurch ein sehr feines graulicbes Sfumato bildet. Von derselben Hand finden sich auf der Stadtbibliothek noch zwei Flügelbilder, deren jedes auf jeder Seite zwei Heilige darstellt. Ein grosses aus vielen einzelnen Tafeln bestehendes Altargemälde, das man hier findet und nach dem ganzen Zuschnitt etwa um 1460—70 gemalt sein mag, verräth durch die stärkere Abhängigkeit von der naturalistischen Richtung der Eyckschen Schule wieder einen Meister, der sich ähnlich zu den flandrischen Werken verhält wie der Schöpfer der Lyversbergschen Passion. Im Fleische herrscht ein stark rothbräunlicher Ton vor und der Vortrag ist sehr verschmolzen. Endlich enthält die Sammlung die Bilder von einem umfänglichen Altarschreine, der in der Kirche des elsässischen Klosters Isenheim als Hauptaltar gedient hat. Die drei Schnitzbildsäulen, welche den Kern dieses Altarwerks bildeten, sind noch vorhanden; die Gemälde hat man bald Dürer, bald Holbein, bald Hans Baldung-Grün zugeschrieben, jüngst aber dem Aschaffenburger Meister Matthäus Grünewald beigemessen. Am Wahrscheinlichsten ist, dass die Malerei gedachten Hauptaltars von Hans Baldung beschafft ward, in welcher Ansicht Dr. Waagen und Hr. v. Quandt übereinstimmen. In der fantastischen Auffassungsweise wie im Charakter der Landschaften erinnern diese Bilder lebhaft an Albrecht Altdorfer, aber die Formenauffassung, die zu vollen Gesichter und zu stark angegebenen Kinne, die Art der Färbung und Behandlung lassen bestimmt an Baldung denken, für den auch die grosse Nähe seiner Aufenthaltsorte Freiburg im Breisgau und Lilienthal bei Baden spricht. Uebrigens lassen sich wohl drei verschiedene Hände erkennen, und ein Kopf (der des Täufers auf dem Aussenbilde) erinnert völlig an Dürer.

Cöln; s. Köln.

Colores floridi heissen bei den Alten die glänzendern und theurern Farbenmateriale im Gegensatz zu den streng und herb erscheinenden vier Hauptfarben der frühern Zeit. Solche *colores floridi* (blühende, lebhafte Farben), die von den Bestellern der Gemälde geliefert und von den Malern oft unterschlagen wurden, waren: Chrysokolla (Grün aus Kupferbergwerken), Purpurissum (eine Kreide mit dem Saft der Purpurschnecke gemischt), Indicum (Indigo, seit der Kaiserzeit in Rom bekannt), Cäruleum (die in Alexandria erfundene blaue Smalte aus Sand, Salpeter und Kupfer) und Cinnabari (der wirkliche, theils natürliche theils künstliche Zinnober, aber auch ein andrer indischer Farbenstoff, nämlich das aus einem Baumsaft gewonnene Drachenblut).

Colorit; s. unter K.

Colosseum (Coliseum, Coliseo), Name des Flavischen Amphitheaters, des berühmtesten Amph. zu Rom, das wir nun als die mächtigste Ruine des gesammten römischen Alterthums anstaunen. Den Namen Colosseum erhielt dieses Amph. entweder von seiner eigenen Grösse oder von dem Koloss des Nero, der in seiner Nähe stand. Das Weitere s. in den Artikeln „Amphitheater“ und „Rom.“

Colotes, ein Künstler von Paros, war erst Schüler des Pasiteles und kam dann zu Phidias, der ihn bei der Arbeit an seinem goldelfenbeinernen olympischen Zeus zum Gehilfen annahm. Selbständige Werke des Colotes waren ein goldelfenbeinerner Aeskulap zu Kyllene in Elis und ein ebenfalls aus Gold und Elfenbein gearbeiteter Tisch zu Olympia, auf welchem die Siegerkränze ausgestellt wurden.

Columba die Heilige wird mit einer Krone auf dem Haupte und stehend auf einem flammenden Holzstosse vorgestellt; auch erhält sie einen Engel zur Seite. Bisweilen sieht man in ihrer Hand ein Schwert. Nach der Heiligensage soll nämlich ein Engel mit seinen Fittigen den Scheiterhaufen gelöscht haben, worauf sie auf Befehl des Kaisers Aurelian zu Cordova enthauptet worden sei. Ihr Tod wird in das J. 273 gesetzt. Die Angabe, dass sie fürstlichen Geblüts gewesen, scheint auf Missdeutung der Krone zu beruhen, die sie als Märtyrerin trägt.

Columbaria hiessen bei den Römern die entweder in den Fels gearbeiteten oder gemauerten und überwölbten unterirdischen Grabkammern, deren Wände mit reihenweis übereinander geordneten Nischen zur Aufnahme der Aschengefässe versehen waren. Wo die Grabkammern in den Felsen gehöhlt waren und den Eingang an einer Hügelseite hatten, zeigten sie eine mehr oder minder portikusähnliche Fasade, wie solche z. B. das noch vorhandene Grabmal der Familie Furia bei Fras-

cali aufweist. Das Innere war mit Malereien und Mosaik geschmückt. Die Columbarien dienten bleibend und viele Generationen hindurch einer oder mehren Familien, indem jeder einzelne Aschenkrug in einer besondern kleinen Nische aufgestellt und auf einem Marmortäfelchen mit dem Namen des Verstorbenen versehen ward. Von diesen wie Taubenhäuschen (*Columbaria*) aussehenden Nischen hatten die Grabkammern selbst den Namen erhalten. Zwei aus dem Zeitalter des Augustus datirende Columbarien sind 1840 vom Ritter Pietro Campana in der Nähe der Porta Latina Roms aufgedeckt worden. Das eine dieser Grabgemächer wurde dicht beim Kirchlein San Giovanni in olio, noch innerhalb der Aurelianischen Stadtmauer, aufgefunden. Es ist dies eine verödete menschenverlassene Stätte, wo die Scipionengräber sich befinden, und die vor Alters ein grosses Leichenfeld sein musste, so unzählich sind die Spuren aller Art, die sich von Grabmonumenten finden. Das Columbarium besteht aus zwei Geschossen; von dem Obergeschoss ist nur die eine Seite mit grösserer Nische wohlerhalten; das Untergeschoss aber ist eine wenn nicht grosse, doch äusserst zierliche und mit Stuckarbeiten, Arabesken und andern Malereien gezierte Grabkammer, deren Decke mit Guirlanden von Weinlaub geschmückt erscheint. Das andre Columbarium findet sich in derselben Vigna, nah an der Appischen Strasse und dem Drususbogen. Es ist viel umfangreicher als das erstere und unendlich reicher an Inschriften und Monumenten aller Art. Das Ganze bildet ein längliches Viereck, dessen längere Seiten 34½ Palm (3 Palm röm. Maases = 2 par. Fuss 9⅒ Lin.), die kürzern 25½ Palm lang und 28 Palm hoch sind. Neun Reihen von Nischen sind übereinander an den vier Wänden angebracht. In der Mitte steht ein hoher Pfeiler, gleich dem ganzen Baue länglich viereckig, ebenfalls mit grössern und kleinern halbkreisförmigen Nischen und an seinem obern Theile mit Gemälden verziert. Auf ihm ruhte der Mittelpunkt der nun völlig verschwundnen Decke. Mehre kleinere Denkmale, Bildnisse etc., finden sich neben den gewöhnlichen Aschenbehältern in diesem höchst interessanten Grabmal, das gleich dem erstgenannten halb im Tuff des Bodens ausgehöhlt ist, halb hervorragend Eingang und Treppe hatte. Die Inschriften nennen uns eine Menge Personen, welche Aemter im Cäsarenpalaste hatten, von Augustus an bis zum Nero, darunter einen Arcarius oder Kassenbeamten, einen Hofnarren des Tiber, einen Nomenclator etc. Vergl. die zu Rom 1841 erschienene luxuriös ausgestattete Beschreibung unter dem Titel: *Di due Sepolcri Romani del secolo di Augusto scoperti tra la Via latina e l'Appia presso la tomba degli Scipioni, dal Cav. G. Pietro Campana.* (90 S. und 14 Kupfertafeln. Grossfolio.)

Columen, die Hängesäule im antiken Dachwerk und im entsprechenden italiänischen Fettendach.

Columna, Säule, heisst in der antiken Architektonik vorzugsweis die runde Stütze zur Tragung wagerechter Ueberdeckungen. Die viereckigen Stützen (Pfeiler) hiessen Pilä. Die Columna als Rundsäule nahm in Vergleich mit andern Formen bei ebensoviel Tragkraft den wenigsten Raum ein, liess dabei die grösste Durchsicht und gewährte ein schönes freies Ansehn. Die griechische Säule, deren Benennungen Kios und Stylos sind, zeigt einen kreisrunden Stamm, der jedoch nicht in der einfachen Gestalt des Cylinders erscheint, sondern eine Verjüngung und Schwellung hat. Der Stamm ist unten stärker und nimmt nach oben ab, so dass also in jedem Punkte des untern Kreises seine Oberfläche einen einigermasen geneigten spitzen Winkel mit dem Boden bildet. Die Schwellung dagegen besteht wiederum in einer Abweichung von der durch die Verjüngung des Stammes gebildeten Linie, indem der Stamm etwa in der Mitte seiner Höhe ein wenig stärker wird oder gleichsam anschwillt. Die einzige ebenso einfache als schöne Verzierung zu noch mehrer Belebung des Säulenstammes besteht in den Kannelüren, rohrförmigen Höhlungen in den Oberflächen des Stammes, die senkrecht und in der ganzen Höhe desselben herunterlaufen und durch hervortretende Stäbe begrenzt und von einander getrennt sind. Die Römer nahmen zwar den griechischen Stylos an, weniger aber die Kannelirung; der Granit, den sie nicht selten gebrauchten, war für letztre zu hart, bei den kostbaren buntfarbigen Marmorarten aber wäre durch die Schatten der Kannelüren die Pracht des Stoffes verdunkelt worden. So gewöhnten sich die Römer an den glatten Stamm und gebrauchten ihn auch da, wo solche Gründe nicht stattfanden. Manchmal kannelirten sie die beiden obern Drittel des Stammes und liessen das untere glatt; Beispiele davon bietet Pompeji. In andern Fällen füllten sie die Höhlung der Kannelüren am untern Theile des Stammes durch Rundstäbe aus. Das Kapitell der römischen Columnen ist zusammengesetzt aus dem korinthischen und ionischen, indem über die zwei Reihen von Akanthusblättern der Echinus und Astragal des ionischen Kapitells nebst den Voluten gesetzt wurden. Die Rundsäule ward von den Römern übrigens nicht blos zur Unterstützung freiliegender wagerechter Decken und zur Dachstützung

im Innern, sondern unverständigerweise selbst zur Tragung von Bögen verwendet. Noch ist der in Ehrendenkmälern ganz selbständig auftretenden Columna zu gedenken. War man in alter Zeit gewohnt, die kleinen Ehrenstatuen auf Säulen aufzustellen, so wurden späterhin Monumente beliebt, wo weniger das Standbild als die Prachtsäule die Hauptsache war. Solche Ehrensäulen kamen in Rom zuerst als Denkmale der Sieger in Gebrauch. Für die Feier von Seesiegen wurde die Säule auf eigenthümliche Art geschmückt, nämlich mit Schiffschnäbeln und Ankern. Hieher gehört die *Columna rostrata* des Duilius, von deren Inschrift sich nur ein Bruchstück auf dem Kapitole befindet, während die Säule selbst frühe moderne Nachbildung ist und nichts sonderlich Künstlerisches zeigt. (Die alte Denksäule des ersten durch Duilius bei den Liparischen Inseln errungenen Seesieges der Römer über die Karthager war auf dem Forum errichtet und mit den erbeuteten Schiffschnäbeln geziert.) Von den einfachern Ehrensäulen sind noch vorhanden die des Menander zu Mylasa in Karien (aus der Zeit des Kaisers Tiberius), die des Alexander Severus zu Antinoë in Aegypten, die des Diocletian zu Alexandria. Alle drei sind korinthischer Art; die Severussäule zeichnet sich durch einen Kranz hoher emporgerichteter Akanthusblätter über der Basis aus, welche Form für eine einzelnstehende Säule wohl sehr glücklich erscheint. Ihnen reiht sich die Antoninsäule zu Rom und die Säule des Theodosius im Serail zu Konstantinopel an, wogegen die Phokassäule auf dem Foro Romano kaum Erwähnung verdient, da sie offenbar früher eine andre Bestimmung hatte und nur benutzt ward, um die Statue des elenden Kaisers daraufzustellen. Die dem Antoninus Pius errichtete Säule war nur ein Granitwerk auf marmornem reliefirten Piedestal, welches letztre sich allein erhalten hat und im Vatikan befindet. (Die sehr verstümmelten, neuerdings restaurirten Reliefs der Antoninischen Apotheose stehen bekanntlich durch ihre schlechte Arbeit in grellem Widerspruche mit dem kräftig schönen Style andrer Sculpturen aus der schönen Zeit der Antonine.) In reichster Ausbildung treten dagegen die beiden berühmtesten, noch wohl erhaltnen Ehrensäulen auf: die der Kaiser Trajan und Marc Aurel. Die *Columna Trajana*, auf dem Trajanischen Prachtforum noch an ursprünglicher Stelle stehend, ist dorischer Ordnung, aber mit vielfach hinzutretendem Schmucke, wie denn auch der Echinus die Ornamente des ionischen hat. Die Säule selbst misst 100 Fuss (nach Andern blos 92 Fuss) und steht auf einem 17 F. hohen Basament. Der untere Durchmesser beträgt 11 F., der obere 10 F. Sie ist von weissem Marmor aus 34 Stücken zusammengesetzt, wovon 23 den Schaft ausmachen. Der ganze Schaft ist mit Reliefs bedeckt, welche bandartig vom Fusse bis zum Kapitell ihn umziehen und in welchen man 2500 menschliche Figuren zählen will. Diese Reliefs stellen die Feldzüge Trajans gegen die Dacier dar. Auch ist das vierseitige Piedestal, welches die Dedicationsinschrift trägt, mit reichen auf die Dacischen Siege bezüglichen Trofäen geschmückt. Ueber dem Kapitell der Säule erhob sich die Kolossalstatue des Kaisers; jetzt steht das Standbild des Apostels Petrus darauf. Im Innern der Säule führt eine Schneckentreppe (*Coclea*) mit 184 in die Marmorblöcke gehauenen Stufen, die bei dürftiger Erleuchtung durch 34 kleine Oeffnungen (*Rimae*), auf die Platte hinauf. (Vergl. Santi-Bartoli: *Columna Trajana*. Fabretti: *de columna Trajani*, und Piranesi's grosses Prachtwerk.) Aehnlich der Colonna Trajana, doch nicht von derselben Schönheit ist die Ehrensäule Marc Aurels auf der darnach benannten *Piazza Colonna*. Sie ist von beinahe gleicher Höhe und wie an jener ist auch hier der Schaft mit Reliefs bedeckt, die sich auf die Siege des Kaisers über die Markomannen beziehen. Im Innern führen 190 Stufen auf die Platte hinauf, über welcher statt der Kaiserstatue nun die Bildsäule des Apostels Paulus sich erhebt. Irrthümlich ist diese Denksäule des Marc Aurel oft Antoninsäule genannt und so mit der obgedachten gar nicht mehr vorhandnen Granitsäule verwechselt worden. — Die Prachtsäulen Trajans und Marcaurels gewannen vornehmlich ihre Bedeutung durch die umgebenden Architekturen, aus denen sie malerisch emporstiegen. Ihr brillanter Reliefschmuck, der sie umzieht, ist freilich schon ein deutliches Zeugniss der Entfremdung von reinem künstlerischen Gefühl, weil er die eigenthümliche Lebenskraft der Säule zerstört und obendrein ohne wirksamen Eindruck bleibt, da er durchaus keine umfassende Anschauung seines Bilderinhalts zu gewähren vermag.

Combe, Taylor, Herausgeber der „*Ancient Marbles of the British Museum,*“ wovon in den J. 1812 — 30 sechs Theile erschienen sind.

Comburg bei Schwäbisch-Hall mit einer im vor. Jahrh. im Zopfstyl erbauten Kirche, welche leider an die Stelle der alten schönen romanischen Stiftskirche getreten ist. Die altberühmte Comburger Säulenbasilika, nach deren Muster St. Michael und St. Katharina zu Hall erbaut worden waren, wurde nicht etwa von Protestanten, sondern von den katholischen Domherren niedergerissen. Von dieser durch den Grafen

Burkhart von Rothenburg gestifteten, durch Wigenant von Castell vollendeten, 1088 durch Bischof Adelbert von Würzburg geweihten grossen Benediktinerkirche auf dem 1079 gegründeten und seit 1082 bewohnten, später zu einem Ritterstift umgewandelten Comburg, stehen nur noch die drei mächtigen massiven Thürme, deren einer im Westen reicher ornamentirt und schon mit einzelnem Spitzfenster im Osten versehn ist. Das aufsteigende Viereck setzt sich ins Achteck der stumpfen steinernen Pyramide um. — Die genüberliegende Kirche auf Klein-Comburg ob Steinbach bei Schwäbisch-Hall ward 1108 von einem Grafen von Rothenburg an der Tauber für seine gleich ihm sich dem Kloster widmende Gemahlin zu dem Frauenkloster St. Ilgen gegründet. Die Rundbogenarkaden ruhen auf ungeheuer massigen Säulen von 7½ F. im Umfang mit schwerstem Würfelkapitäl. Die platt austretenden Pfühle ruhen auf einer schmalen, runden, 17 Fuss im Umfang haltenden Plinthe! Das innen im Halbkreis geschlossene Thor hat aussen einen rechtwinklichen Schluss.

Cömeterien, unterirdische Begräbnissplätze, die als die frühesten Denkmale altchristlicher Kunst in Rom, Neapel, Syrakus etc. sich vorfinden. Sie entstanden aus Puzzolan- und Tuffgruben, welche die ersten Christen, der Sicherheit wegen, zu ihren Versammlungen wählten; da man hier aber auch die durch Verfolgung zu Märtyrern gewordnen Christusbekenner beisetzte, so erhoben sie sich bald zu heiligen Orten und Kapellen. Diese Katakomben bestehen aus labyrinthischen Gängen und Grabkammern, in welchen man Sarkophage, Gefässe und Wandmalereien findet, die noch völlig antikes Gepräge tragen. Man liess anfangs wohl dergleichen Arbeiten durch heidnische Werkleute ausführen, denn in der frühsten Zeit des Christenthums mussten Künstler, sobald sie Christen geworden, ihrer Kunst entsagen; doch mit der Neigung zum Gebrauch äusserer Sinnbilder kehrte auch bald die Kunst selbst unter den Christen ein, und es entstanden nicht nur die kürzern Symbole wie Fisch, Lamm, Hirsch, Hahn, Pfau etc., sondern trotz der bilderfeindlichen Stimmung einiger Kirchenväter auch grössere und völlig ausgeführte Bildwerke, welche natürlich biblischen Inhalts waren. Die römischen *Coemeteria* (*Cimeterj*) wurden überreich mit solchen Darstellungen geschmückt; theils sind es Reliefs an den Sarkophagen, theils Gemälde an den Wänden und Decken der Grabgemächer.

Como, die etwa 16,000 Bewohner zählende Hauptstadt der gleichnamigen lombardischen Provinz, weltberühmt durch ihre paradiesische Lage an dem nach ihr benannten See, ist Bischofsitz und weist eine aus dem Marmor der Brüche der Provinz erbaute Kathedrale auf, welche im J. 1396 in germanischem Style begonnen, aber erst 1513 und zwar leider in verändertem Style vollendet ward. Das Battisterio dieses Domes ist nach einem Entwurf des Bramante erbaut. Die Kirche *San Giovanni* enthält einige antike Säulen. Der Palazzo publico, aus der germanischen Stylzeit, hat ein eigenthümlich anziehendes Aeussere, in dessen Dekoration sich romanische Elemente mit den germanischen glücklich verbinden. Einige Familien der Stadt besitzen Kunstsammlungen; beim Cavalière Rezzonico findet sich z. B. der „Triumf eines röm. Kaisers“ von der Hand des Mantegna, der „Orfeus, die Eurydike zurückführend,“ von Luini, ein St. Hieronymus von Tintoretto, eine von Monsignori ausgeführte tüchtige Copie des Lionardischen Abendmahls und manches andre beachtenswerthe Werk. Como ist die Vaterstadt des Plinius Secundus, dessen Statue an der Hauptseite der Kathedrale angebracht ist, des Papstes Innocenz XII. und des grossen Physikers Volta, welchem letztern ein Denkmal auf dem Tosaplatze errichtet ist. — Bemerkenswerth ist ein gewisser Kunstfleiss in der Provinz, aus deren Marmorbrüchen nämlich die schönen Erzeugnisse kommen, die als „Comer Marmorarbeiten“ einen weiten Ruf geniessen. — Der Comersee (*Lago di Como*) erstreckt sich 9 Meilen lang vom Fusse der Alpen bis an Como und die Brücke bei Lecco. Von Graubündten aus gelangt man über Chiavenna (Cleven) durch das prachtvolle Thal hinunter, an Riva vorüber und über die Adda, welche linker Hand aus dem schönen Veltlin hervorströmt, nach Colico, wo sich der Spiegel des Comersees enthüllt, an dessen üppigen Ufern eine Saat der schönsten Ortschaften in fast ununterbrochenen Reihen verstreut ist, während höher hinauf aus den Waldungen der Kastanien und der Maulbeerbäume und über den Rebenhügeln uns Kirchen und Villen in grosser Mannichfaltigkeit und Schönheit entgegenblinken. Ein jeden Mittag in Colico landendes Dampfboot führt die Reisenden über den See nach Como hinab. Ein wunderbares Schauspiel bietet bei schöner Witterung diese Fahrt auf dem grossartigen See, vorüber an seinen fruchtschwangeren Ufern, mit den malerischen Vorsprüngen und Buchten der Gebirge, während zu den langhingezogenen Orten sich die Herrlichkeit der reichen und grossen Villen gesellt, deren zum Theil grossartige und immer höchst malerische Architektur noch durch den Bau künstlicher Terrassen, ihre Pinien und Orangenbäume gehoben wird. Es ist Ein Kranz der Anmuth und Schönheit, von wel-

chem der milde Spiegel des unermesslichen Sees durch den Reichthum einer grossartigen Natur und durch die sinnige Kunst der Menschen umwunden ist. Am Lieblichsten erscheint der Teppich von Villen, Terrassen, Oel- und Weinpflanzungen und Orangeriegruppen bei Tonnezzo und an der *Tonnezzana*, und am Grossartigsten die Landschaft bei Bellaggio, wo der See an einem kecken Vorgebirge sich in die zwei Arme spaltet, welche links nach Lecco, rechts nach Como hinabführen. Nichts kann an Anmuth und Harmonie diesen Anblick einer in sich abgeschlossenen, üppig sprossenden und kunstreich geordneten, zugleich von dem zauberhaften Glanz eines klaren Himmels umwebten Welt voll der süssesten Reize und grossartigsten Formen überbieten. Selbst die Golfe von und bei Neapel, so unermesslich reich sie an allen Herrlichkeiten der Natur und an Wundern der Menschen sind, vermögen nicht die Erinnerung an den tiefen Eindruck zu schwächen, den der Eingang in den europäischen Süden durch diese erhabenen Thore des wundervollen Italiens hervorbringt. — Das glückliche, herrliche, paradiesische Land, welches zwischen Como und Lecco liegt und in wellenartigen Hügeln gegen Mailand hin sich ausbreitet und allmälig abflacht, bis es sich in die meerartige weite lombardische Ebene verliert, — heisst die Brianza. Das fruchtbare Erdreich, die milde, durch die nahen Alpen vor den Nordwinden geschütze Luft, der klare dunkelblaue Himmel, die frischen überall fliessenden und aus der Tiefe ans Licht sprudelnden Quellen erzeugen in dem Reisenden das Gefühl, als wolle hier der Boden, des Südens gewiss, und kaum von dem Joche des Eises und Schnees erlöst, in seinem freudigen Muthwillen jauchzend und hüpfend seinen Jubel verkünden. Diese fast dithyrambisch zu nennende Heiterkeit des Landes stralt nun in vollem Maase in seinen Bewohnern durch; denn die Bauermädchen mit ihren silbernen Nadeln, die sie fächerartig hinten in die Haare stecken, sind hier heiterer, witziger und geputzter als anderswo, die Burschen und Männer sind leutseliger und menschenfreundlicher, und das sonst griesgrämige Alter lacht hier noch fort mit der Jugend und mit der sie umgebenden Natur.

Comolli, ein in den ersten Decennien unsers Jahrh. blühender Mailänder Bildhauer, der sich besonders in Porträtbildnerei ausgezeichnet hat. In der Villa Melzi am Comersee hat er einen grossen Saal mit Büsten aus Carrarischem Marmor geschmückt, welche theils Personen seiner Zeit vorstellen, theils in Copien berühmter antiker Büsten bestehen. Im Garten derselben Villa steht seine gepriesene Gruppe des Dante und der den Dichter in die himmlischen Regionen führenden Beatrice, in welchem Werke ein edler Styl und Formenreinheit herrscht und Alles kräftig und mit Einsicht behandelt ist. Daselbst sind auch die Statuen Dante's und Alfieri's bemerkenswerth, sowie seine Basreliefs am Altare des Oratoriums. Comolli glänzte in der Meisselführung, schuf die Büsten sehr ähnlich und arbeitete durchweg in einem kühnen Style, der jedoch den Meister oft vom wahren Schönen entfernte. Von Comolli ist auch die 1819 zu Udine errichtete Friedenssäule. Im J. 1820 sehen wir ihn in England, wo er die Bildhauerarbeiten in der neuerbauten Moorfielder Kapelle leitete.

Commissione edilizia, Baucommission.

Commodus; s. den Art. „Kaiserbilder und Kaisermünzen."

Compiègne, ein sehr alter Ort am Zusammenfluss der Oise und Aisne, auf der Strasse von Flandern nach Paris und 19 Stunden von dieser Hauptstadt entfernt, hiess zu Karls des Kahlen Zeit, der hier eine königliche Burg und die Abtei Saint-Corneille erbaute, Carlopolis. Die Könige Frankreichs der ersten und zweiten Dynastie hielten hier häufig Hof; auch ist die Stadt durch sechs hier abgehaltene Concilien berühmt. Vor Compiègne ward 1430 die Jungfrau von Orleans durch Picard gefangen genommen, der sie an Johann von Luxemburg und dieser wieder an die Engländer verkaufte. Das jetzige Königsschloss ist ein schöner Bau aus des heil. Ludwigs Zeit, ward durch Louis XI. und Franz I. erweitert und noch unter Napoleon verschönert. Besondere Erwähnung verdienen das grosse eiserne Gitter, die kostbare Möblirung und die Bildergallerie dieses Prachtschlosses. Berühmt sind ferner die weiten Schlossgärten mit dem daranstossenden schönen Walde, in welchem die Fasanerie von Saint-Corneille sich befindet. Die Stadt selbst ist uneben und schlecht gebaut; die besten Häuser finden sich in Nähe des Schlosses. Sie hat vier Kirchen und eine schöne, 1733 erbaute Brücke über die Oise. Der Thurm, in welchem die Jungfrau von Orleans gefangen sass, ist noch vorhanden. Nähere Notizen bietet das Werk von Lambert de Balleyer: *Compiègne historique et monumental*. (2 Tom.)

Composites Capitäl (*capitulum misti vel compositi generis*), der zusammengesetzte römische Säulenkopf, welcher aus der Verbindung des ionischen und korinthischen Capitäls entstand. Da die grossen Voluten (*volutae*, Schnecken) zu schwer über dem Blätterwerk lasten, so geht durch diese Vermischung die Zierlichkeit der korinthischen Säule fast ganz verloren.

Composition. — Dies Wort drückt den Begriff eines aus Einzelnheiten erschaffenen Ganzen aus. In diesem Begriffe ist eigentlich schon das höchste Gesetz der Composition enthalten; aus ihm lassen sich alle Forderungen, die man an ein Ganzes zu machen berechtigt ist, ableiten. In einem Ganzen muss nirgends zu viel noch zu wenig sein, — alle Theile müssen nothwendig sein und sich wechselseitig auf einander beziehen. Jeder Theil muss nur mit Rücksicht auf den andern dasein und verstanden werden. Dies ist nicht so gemeint, dass alle Theile coordinirt seien; vielmehr müssen einige herrschen, andre dienen, und alle sich in einem Mittelpunkt unterordnen, der sie hebt, indem er von ihnen gehoben wird. Diese Erscheinung, die wir in den Gebilden der Schöpfung bemerken, nennen wir Organismus; wir wünschen sie in den Gebilden der Kunst ebenfalls ausgesprochen, und verlangen daher, dass diese organisch seien. Das gilt von der einfachen Composition sowie von der zusammengesetzten, welche, als eine Composition aus Compositionen, zwar mehre Ganze darstellt, die aber wieder nur erst im Bezug auf einander ihren völligen Werth behaupten. Alles dies wird, wenn auch von denen, die sich Künstler nennen, nicht immer befolgt, doch mindestens so ziemlich eingestanden. Weniger anerkannt, aber nicht weniger fruchtbar, dürfte das Folgende sein. Jede Composition besteht aus drei Elementen, deren einseitiges Vorwalten, bei Malern und Kunstrichtern, drei Schulen des Irrthums bedingt, während das innige Zusammenwirken jener Elemente allein das Werk zu einem lebendigen Ganzen macht und ihm das verleiht, was das lateinische Wort (*Compositio*) als Nebenbegriff enthält: die Wirkung, zu beruhigen, zu befriedigen. Das erste Element liefert der Gegenstand, den der Künstler zu seiner Aufgabe gemacht hat. Jeder Gegenstand nämlich, sobald er Vorwurf bildender Kunst wird, trägt das Gesetz seiner Darstellung in sich; der Künstler, wenn er das treue Bild desselben auf die Leinwand zaubern will, muss ihn vor allem rein auffassen; dies wird nur dadurch möglich, dass er sich, wenigstens für diese Periode des Schaffens, selbst vergisst, sich dem Objecte unterordnet. Das Vermögen, die Geübtheit, dies zu leisten, ist es, was man in der dichtenden Kunst unter der Benennung Objectivität mit Recht so hochschätzt, und an den Alten, an Goethe, so sehr bewundert. Denn die höchsten Gesetze gelten gleich in allen Künsten. So wird in der bildenden das wahr, was, paradox klingend, von der Musik gesagt ward: dass nicht der Tonkünstler den Satz, sondern eigentlich der Satz den Musicus durchführe. Durch diese allseitige, ungetrübte Aufnahme des Gegenstandes wird der Künstler zum herrlichen Organe, durch das die Natur wie die Geschichte zu dem geniessenden, fühlenden Menschen spricht; durch sie festgebannt, stellt Roms Majestät in Rubens, die zauberische Heiterkeit der lächelnden Natur in Claude's Gemälden sich einer spätern Nachwelt dar. In der bildenden Kunst steht der Gegenstand fest, wie der Glaube; der Geist des Menschen umwandelt ihn wie der Begriff, sagt schön Bettina. Der Künstler wird also trachten, den ganzen Gegenstand, sei er Natur oder Geschichte, nach seinen Motiven zu erschöpfen, damit der Beschauer durch die Klarheit, womit er ihn übersehen kann, eines freiern Urtheils, eines tiefern Eindrucks fähig werde. Doch wird er nicht ausser Acht lassen, dass Vollständigkeit und Breite zweierlei sind, und dass ein Gegenstand erschöpft ist, sobald sein Wesen klar wird. Das Wesentliche aber einer Begebenheit, eines Gedichtes etc. zu finden und in Eine pittoreske Handlung zu concentriren, hat freilich seine Schwierigkeiten, die hier zu erörtern nicht der Ort ist. Diejenigen, bei denen dies Element des Gegenstands vorwaltet, verkennen die Grenze ihrer Kunst; sie wollen auf der Leinwand den Dichter oder die Geschichte ganz ersetzen, oder, wenn sie Kunstkritiker sind, ganz ersetzt sehen. Ein Beispiel dieser Einseitigkeit ist die alterthümliche Weise, zwei auf einander folgende Handlungen in Einem Raume darzustellen: ein Verfahren, welches, indem es schreibt, statt zu malen, doch das Bedürfniss nach vollständiger Uebertragung des Gegenstandes unverkennbar andeutet. — Das zweite Element der Composition bestimmt der gegebne Raum, der, nach den Gesetzen der Kunst, vom Künstler mit einer anmuthigen Harmonie von Formen, Farben und Beleuchtung auszuschmücken ist. Denn dadurch, dass eine Geschichte Schmuck eines Raumes werden soll, wird sie erst Eigenthum der Kunst. Die Alten beweisen in allem, was sie hinterliessen, dass sie diese Maxime erkannt und geübt haben; und Goethe, dem sie als Triumf der Kunst besonders zusagte, war sogar bemüht, im Laokoon ihr Walten nachzuweisen, und diese schmerzlich ergreifende Gruppe als herrlichen Zierrath darzustellen. Gewiss bleibt es, dass die bedeutendste, gefühlteste, klarste Handlung von der Leinwand nicht zu uns spricht, so lange sie nicht malerisch verarbeitet, so lange sie nicht Bild geworden ist; gewiss bleibt es andrerseits, dass auch beim Element des Raums ein Extrem möglich, ja wirklich ist, nämlich: zu Gunsten einer dem Auge (zumal dem durch akademische Phantome

verwöhnten) schmeichelnden Symmetrie oder Farbenharmonie das Wesentliche des Gegenstands aufzuopfern, und Charaktere zu Arabesken zu erniedrigen. — Das dritte Element endlich liegt in der Brust des Künstlers. Wie, nach Nikolaus Lenau's schönem Ausdrucke, das Weib etwas von ihrer Liebe in das Gericht mischt, das sie dem Manne vorsetzt, — so wird jener Maler die Tafel nur beklexen, nicht beleben, der nicht einen Theil seines Selbst abzulösen und auf sie überzutragen vermag. Denn wenn auch jedes ächte Künstlerthema das Gesetz seiner Darstellung dictirt und sich in diesem Sinne selbst componirt, so sieht doch jeder gebildete Mensch jedes Object auf seine eigne Weise, und Keiner darf sagen, dass Er allein es recht sehe. Was von der gesetzgebenden Macht einfach ausgeht, vermannichfacht sich unter den Händen der vollziehenden. Tausend Dichter haben die Linde besungen, unter deren sanft bewegten Schatten sie glücklich waren; jeder hat sie anders besungen; wollt ihr es nun dem Künstler verdenken, der das stille heilige Gedächtniss seiner besten Stunden über die Gestalten hinhaucht, die sein warmer Pinsel schuf?... der den Farbenton seines Herzens über das Werk seiner Hände zieht? Nur wer gerührt ist, rührt; und was nicht vom Leben kommt, wie soll es Leben erzeugen? Wer seinen Bildern dieses Etwas nicht zu geben weiss, wodurch sie, nicht der Manier, sondern dem Gehalte nach, seine Bilder werden, der nenne sich nicht Künstler; er bleibt Copist, und wenn er im Stande wäre, Phidias und Skopas bis zur Täuschung zu copiren. Das Uebermaas dieses Elements des Individuellen ist es, wenn der Componist sich statt des Objects hinstellt, wenn er das Wesentliche des letztern einer geliebten Grille opfert, wenn er eigene Träume und Erlebnisse, zur Verwirrung der Handlung wie des Beschauers, in sein Bild hinein allegorisirt. — Hat aber ein Künstler eine Handlung allseitig dargestellt, zu malerischer Wirkung verarbeitet und mit dem Namenszug seiner Liebe bezeichnet, so hat er componirt. Sein Werk ist abgeschlossen und wird den obengestellten Forderungen genügen. (Dr. Ernst Freih. v. Feuchtersleben: „Beiträge zur Literatur, Kunst- und Lebenstheorie;" Wien 1837.)

Comus (besser dem Griechischen gemäss „Komos" zu schreiben) heisst der *Bacchus crinitus*, der haarige Weingott, dem man als klassischen Patron der Trunkenheit und Weinseligkeit auch das Patronat über die Gelage und theatralischen Possen übertragen hat. Von ihm hat die Komödie den Namen, denn sie entstand aus den phallischen Chören der alten dionysischen Feste, deren Charakter die ungeheuerste Heiterkeit war. Diese Phalluschöre oder Aufzüge wurden von Phallusträgern gehalten, welche ihre das Glied betreffenden lustigen Lieder (Komoi genannt) ertönen liessen und die umstehenden Personen neckten und verspotteten, wie es die freie Lust eines ländlichen Festes, welches die Bacchanalien oder Dionysien waren, gestattete und mit sich brachte. Abgebildet wird Comus als beflügelter Jüngling gefunden, eine Darstellung, die kaum etwas andres als die ungezügelte Freude in ihrer freisten Erscheinung andeuten kann. Philostratus beschreibt ein Gemälde, wo Comus trunken und schlummernd, die Fackel der Fröhlichkeit senkend, dargestellt war.

Conca, Sebastiano, aus der neapolitanischen Schule, geboren zu Gaëta im J. 1679, war der Schüler des Solimena. Er kam nach Rom und genoss hier einen grossen Ruhm. Klemens XI. wählte ihn, die Kirche zu St. Klement mit Malereien in Fresko und Oel zu dekoriren. Der Erfolg dieser Arbeit verschaffte ihm alle grosse Unternehmungen, die sich zu seiner Zeit in Rom zeigten. Sein Ruf blieb nicht in Italien verschlossen, und die Ausländer stritten mit den Italiänern um den Vorzug, seinem Pinsel Beschäftigung zu geben. Er verstand sich gut auf grosse Zusammensetzungen und vertheilte sie mit Klugheit. Er zeichnete gut, hatte einen schönen Pinsel, eine ganz gute Kenntniss im Helldunkel und besass die Kunst zu bekleiden: aber um angenehm sein zu wollen verfiel er in das Artige, und seine Malerei ward schlecht: man sieht, dass er das Grosse gesucht hat, dass er aber selbst klein gewesen ist. Sein Kolorit macht Anspruch auf Glanz, aber es ist manierirt und spielt in das Fächerartige. Er schien ein grosser Künstler, weil die Kunst selbst in ihrem Falle war, und doch beschleunigte er nur noch ihren Fall in Rom. Er brachte, sagt Mengs, in diese Stadt die Manier des Solimena und mehr leichte als gute Grundsätze, welche die Malerei auf einmal zum Sinken brachten. Dieser Künstler starb zu Neapel im J. 1764, in einem Alter von 85 Jahren.

Concameratio hemisphärica; siehe „Kugelgewölbe."

Concameratio umbicalis; siehe „Spiegelgewölbe."

Concentriren heisst in der chemischen Wissenschaftssprache das Abdampfen, Abrauchen, was aus der Eigenschaft flüssiger Körper, — sich bei jeder Temperatur, im stärkern Maase bei erhöhter, auf ihrer Oberfläche in Gas zu verwandeln, zu verdunsten, — hervorgeht. Es kann in freier Luft, in der Sonnen- oder bei künstli-

cher Wärme vorgenommen werden. Je grösser die Oberfläche der Flüssigkeit, um so grösser ist auch das Moment der Verdunstung.

Concha, soviel wie Apsis.

Concordia (Homonoia bei den Griechen, die ihr zu Olympia einen Altar errichtet hatten) heisst die Göttin der Eintracht, deren Fest bei den alten Römern am 16. Januar gefeiert ward. Sie hatte in Rom einen der prachtvollsten Tempel. Derselbe war am Clivus Capitolinus von M. Furius Camillus nach wiederhergestellter Eintracht unter den Plebejern und Patriziern *anno Urbis* 388 erbaut worden. Beim Angriff auf die Verschwörung des Catilina versammelte Cicero hier den Senat. Erst 1527 bei der Eroberung Roms durch Karl V. wurde das *Templum Concordiae*, das man im 8. Jahrh. zum Theil in die Kirche San Sergio e Bacco verwandelt hatte, zerstört. Es ist nur noch der Treppenspiegel sichtbar, links oberhalb des Severusbogens. — Abgebildet erscheint die Concordia in langem Gewande auf einem Stuhle sitzend, einen Oelzweig und den Heroldstab in den Händen, zuweilen auch ein Füllhorn haltend, was auf das Sprüchwort: *Concordia res parvae crescunt* anspielt.

Concordientempel; s. unter Concordia.

Condé sur Noireau, westlich von Falaise liegendes Städtchen im französ. Departement Calvados, ist die Vaterstadt des Contreadmirals Dumont d'Urville, dessen Standbild daselbst 1844 errichtet ward. Es ist vom Bildhauer Molchnect und in Bronce ausgeführt. Dumont d'Urville steht aufrecht in voller Uniform, in der Rechten den Crayon, in der Linken ein Fernglas, um durch beides den Schriftsteller und Seefahrer zu bezeichnen.

Confessio heisst in der katholischen Kirche die Grabstätte des Heiligen, worunter man nicht einen bestimmten architektonischen Raum für das Heiligengrab, sondern nur den Sarkophag zu denken hat, welcher sich je nach Umständen über oder unter der Erde, in einer Seitenkapelle oder hinter einem Hochaltare befinden kann. In mittelalterlichen Kirchen sind die Heiligensärge meist hinter dem Altar, auf vier Säulen schwebend, angebracht, und zwar so, dass die Füsse des Leichnams gegen den Altar gerichtet sind, während das Haupt gen Osten liegt.

Conincxloy, Gillis van, geb. am 24. Jan. 1544 zu Antwerpen, stammte aus einer Brüsseler Familie, lernte bei seinem Verwandten Pieter, dem Sohne des alten Pieter van Aelst, später bei dem auch im Landschaftsfache thätigen Gillis Mostart, und besuchte Paris und Orleans. Dann sehen wir ihn in Antwerpen und während der Belagerung dieser Stadt in Zeeland. Hierauf wohnte er 10 Jahre lang in Frankenthal. Endlich ging er in seine Niederlande zurück und liess sich zu Amsterdam nieder, wo wir ihn im J. 1604 noch lebend erwähnt finden. Conincxloy lieferte umfängliche Landschaftstücke (namentlich für den König von Spanien), welche Martin van Cleef staffirte; ferner ein 16 Fuss langes Gemälde, das einen sterbenden Jüngling darstellte. Seine spätern Landschaften haben einen um Vieles kleinern Umfang. Die Staffage ist theils mythischen, theils biblischen Inhalts. Sowohl die Jagdstücke als die Gesellschaftsbilder, z. B. das, worin ein Weib von einem spanischen Cavalier über eine hölzerne Brücke geführt wird, sind Vorläufer nachmaliger Leistungen und beweisen, dass Gegenstände dieser Art für jetzt noch im Dienste der Landschaft standen, bis sie später, von ihr ausgeschieden, zu einem selbständigen Genre wurden. Nach Sitte der Zeit pflegen der Figuren so viele in die Landschaft hineingepresst zu sein, dass schalkhafte Kunstfreunde sich das Vergnügen machen, sie zu zählen. Felsen und Bäume gelangen dem Conincxloy am Besten. Viele seiner Landschaften hat Nikolaus de Bruyn gestochen; z. B. den Wettstreit des Apollo und Pan (bez.: *Egidius Coninxlogensis Inventor. Nicola de Bruyn Sculp.*), die bergige Landschaft mit Häusern und Burgen (im Vorgrunde das Urtheil des Midas), Abraham in einer bergigen Landschaft, der den Isaak opfern will; Gebirgslandschaft mit zwei Bären, welche die 42 Kinder zerreissen, die den Profeten Elisa verspottet hatten; die Landschaft mit dem spanischen Cavalier etc. Assverus Londerseel stach nach C. die Gebirgslandschaft mit Christus, den Jüngern und der blutflüssigen Frau, B. a Bolswert die Steinigung Stephani, J. C. Vischer die Landschaft mit Tobias und dem Engel im Mittelgrunde, Jan Lon die grosse Landschaft mit dem barmherzigen Samariter (bez.: *Egid. Coninloey Inven.*) etc.

Conquy, ein sehr tüchtiger französischer Stecher unsrer Zeit, von dem z. B. das schöne Blatt der 6. Lief. der *Galérie Aguado* herrührt, welches den Jesusknaben auf den Stufen des Tempels vor seinen ihn suchenden Aeltern nach dem Gemälde des Carlo Dolce wiedergibt. Dies Blatt ist höchst zart und kräftig ausgeführt, und es spricht den edeln Charakter in den Köpfen völlig dem Originale getreu aus.

Conrad, ein um die Mitte des 13. Jahrh. lebender Mönch im Kloster Scheyern, der sich durch die Abfassung vieler gelehrten Werke ausgezeichnet hat. Als Künst-

ler lernen wir ihn in mehren seiner auf der Münchner Bibliothek befindlichen Handschriften kennen, die er eigenhändig mit Bildern ausgeschmückt hat und unter denen besonders ein *Evangeliarium* und *Lectionarium* wichtig ist. Zu Anfange dieser Handschrift befinden sich mehre grosse apokalyptische Darstellungen, dann zwei merkwürdige Legenden in mehren Reihen kleinerer Bilder (die eine derselben enthält die Geschichte des Bischofs Theophilus, die älteste deutsche Faustsage), und hierauf eine Anzahl von Bildern der heil. Geschichte. Die Führung der Linien ist in diesen Bildern zwar nicht mit derjenigen Sicherheit und Bestimmtheit behandelt, wie in der schönen „Handschrift des Werinher von Tegernsee" (einem altdeutschen Gedicht vom Leben Mariens, in der Berliner Bibliothek), doch wird in Conrads Zeichnungen der Sinn für eine naturgemässe Form noch bemerkbarer, die Bewegung noch freier, der Faltenwurf noch leichter bewegt, mehr durch die Körperform motivirt und in grossartig weichen und edlen Linien gebildet.]

Conrad, Carl Ernst, Bildhauer in Hildburghausen, geb. zu Eisfeld den 5. Juli 1818, bildete sich in den J. 1832—35 unter Burgschmiet und Heideloff zu Nürnberg und besuchte dann die Werkstätte Schwanthalers in München. In seinem 18. Jahre durch den Tod seines Pflegevaters und Beschützers A. Voit gänzlich aus seiner unter den glücklichsten Auspicien begonnenen künstlerischen Laufbahn herausgerissen, wurde er blos durch das ausgezeichnete Lehrertalent des zugleich uneigennützigen und unermüdlichen Meisters Karl Barth in Hildburghausen aus seiner damaligen Muthlosigkeit errettet und zum Weiterstreben ermuntert. Nachdem er früher durch den Beifall Burgschmiets und Schwanthalers (dessen Werkstätte er 1839 noch einmal besuchte) hauptsächlich Thiergruppen nach der Natur modellirt hatte, wendete er sich nun unter Barth dem Porträt und höheren Kunststudien zu und modellirte in den wenigen ihm freigebliebnen Stunden gegen 100 Porträts (Büsten und Medaillons) sowie ein 5 Fuss breites und 4 Fuss hohes Hautrelief eigener Composition: „Herkules als Knabe die Schlangen der Juno würgend," nach Theokrits 24. Idylle. Dies Reliefmodell ward 1844 fertig; die Figuren darauf sind Alkmene, Amphitruo, der blinde Tiresias, ein Fürst der Thebaner und der schreiende Iphikles. Diese Arbeit Conrads, sowie auch seine nach der Natur modellirte, stark lebensgrosse Büste des Dichters Friedrich Rückert, die sich 1844 auf der Kunstausstellung der kön. Akademie in Berlin befand und in den Besitz des Königs von Baiern gekommen ist, legen für die Strebungen des Künstlers das günstigste Zeugniss ab. Dies gilt ganz vornehmlich auch von dem in Erzherzog Johanns Besitze befindlichen Wachsmodell eines Jagdbechers, wozu ihm Karl Barth die Zeichnung lieferte. Der Becher ist etwa 18 Zoll hoch; den Fuss bekleidet ein schöner natürlicher Eichenkranz, über welchem einzelne Thierköpfe herausschauen. Den Becher selbst, oder das Trinkgefäss, bildet ein Fass, das auf die anmuthigste Weise mit Reliefs geschmückt ist, mit Thieren der Jagd, Jagdhunden, einem getroffenen Reh, einem Fuchs im Eisen, einem Geier, Fasan etc. Das Fass wird von einem Rebstock umwunden und getragen, und um den Rebstock — diese Gruppe bildet den Griff — stehen drei Waidmänner, nicht eigentlich Jäger von Profession, wie es scheint: ein Tyroler mit der Büchse, ein Hornist und ein Schenkwirth mit dem Jagdtrunk. Um den oberen Rand des Fasses steht der Spruch: „Frisch auf zum fröhlichen Jagen!" und den Deckelgriff bildet ein sitzender Windhund, während der Rand mit Eichenlaub umlegt ist. Dies Bechermodell — vortrefflich zur Ausführung in Silber geeignet — ist nur in den Hauptsachen streng nach der Zeichnung Barths behandelt; besonders aber sind die herrlichen Thier-Reliefs zwischen den Reifen von Conrad selbst beigefügt. (Vergl. Nr. 238 der Deutschen Allgem. Zeit. von 1843, den Thüringer Boten desselben Jahrs Nr. 136 und das Oesterr. Industrieblatt vom Jan. 1844.) Der Künstler erhielt nach Einsendung seiner neuesten Arbeiten auf die Ausstellungen zu Berlin und München die ehrendste Anerkennung von Männern wie Rauch, Schwanthaler und Schadow, insbesondre auch vom Dichter Rückert und von der Berliner Akad. der Künste, sowie aus der Hofkanzlei des Erzherzogs Johann v. Oesterreich, welcher den Jagdpokal nach dem Rathe Schwanthalers in vergoldeter Bronze durch Burgschmiet in Nürnberg ausführen lässt. Conrad bedient sich des Künstlerzeichens 

Conradsburg. — Die Kirche von Kloster Conradsburg bei Ermsleben (Nordost-Ecke des Harzes) ist ein kleines, aber zu den reinsten, edelsten und reichsten Beispielen zählendes Architekturdenkmal aus der letzten Epoche des romanischen Baustyls. Hier ist der romanische Gewölbebau zu vorzüglicher Anmuth und Grazie durchgebildet; die Feinheit der Gliederungen, die zum Theil der edelsten Antike

gleichstehen, der Reichthum und die Eleganz des Ornaments bezeichnen die Zeit um das J. 1200. Leider ist dies schöne Werk unvollendet, da nur Chor und Krypta vorhanden sind. Vergl. Ranke's und Kugler's Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg etc. S. 124, und Dr. L. Puttrich's „Denkmale der Baukunst des Mittelalters" 15. — 18. Lief. der 2. Abth. mit dem Separattitel: „Mittelalterliche Bauwerke zu Eisleben und in dessen Umgegend, Seeburg, Sangerhausen, Querfurt, Conradsburg." Puttrich theilt ausser den Hauptansichten auch die schönen Details der Conradsburger Kirche, besonders die der Krypta, in ausführlichen Darstellungen mit. Neuerlich, und zwar wesentlich mit auf Anregung Puttrichs, geschieht durch die preussische Regierung Alles, um dies Kleinod deutscher Kunst auf würdige und seinem Werthe entsprechende Weise zu erhalten.

Consecratio, die Apotheose, welche verstorbenen römischen Kaisern zu Theil ward und nur solchen Imperatoren widerfuhr, die der Senat oder der Nachfolger für würdig erkannte, als *Divi* (Ebenbürtige der Götter) angesehen zu werden. Hätte nur der Senat die Gottwürdigkeit eines Kaisers zu erklären gehabt, so würde wenigstens kein Nichtswürdiger die Ehre der Consecration erhalten haben. Bei der Schamlosigkeit späterer Thronfolger aber war es kein Wunder, dass nun ein schlechter Cäsar den andern vergötterte. Uebrigens wurde die Ceremonie der Consecration (vergl. den Art. „Apotheose") selbst für Kaiserinnen angeordnet. — Mehrfach interessant sind die auf Anlass der Consecrationen geschlagenen Münzen. Merkwürdige Beweisstücke vom Verfall der Kunst sind die Consecrationsmünzen, welche unter Gallienus, dem Sohne und Nachfolger Valerians, geschlagen wurden. Ferner sind die aus der Zeit der Willkürherrschaft des Maxentius bekannten C.-M. anzuführen, welche auf dessen erstgebornen Sohn aus der Ehe mit der Tochter des Galerius Maximianus, den als Knaben verstorbnen Cäsar Romulus, lauten und das einzige Beispiel bestätigen, dass ein Kaiser seinen Sohn und erklärten Nachfolger unter die Götter aufnehmen liess. Die auf die Apotheose des Marcus Aurelius Romulus bezüglichen Münzstücke führen auf ihrer Vorderseite die Umschrift: *Divo Romulo nv bis cons.*, was man also übersetzt: „Dem neuen göttlichen Romulus, welcher zweimal Consul war." Maxentius hatte nämlich in den J. 309 und 310 den unmündigen Knaben zweimal zum Consul ernannt.

Console, soviel wie Kragstein.

Consoni, einer der jetztlebenden Maler Roms, der mit Capaldi aus Minardi's Schule hervorgegangen ist und gleich jenem in strengerem Style arbeitet.

Constantin, A., ein Genfer, der berühmteste Porzellanmaler unsrer Zeit, hat eine lange Reihe von Jahren in Italien verlebt und sich dort meist mit Copien Raffaelischer Gemälde beschäftigt. Er ist nach langem gründlichen, ganz ins Einzelne gehenden Studium des raffaelischen Geistes und der raffaelischen Technik eigenthümlich in der Kunst geworden, des Urbinaten grosse Bilder in kleinerem Maasstabe auf Porzellan wiederzugeben und dadurch, wenigstens im Diminutiv oder Auszug, für eine Zeit zu erhalten, wo die Originale vielleicht nicht mehr auf Erden sein dürften. Von diesem Meister in der Porzellancopie des grössten Meisters wurden übertragen: die Schule von Athen, die Messe von Bolsena, die Befreiung Petri (in den Stanzen); die Verklärung auf Tabor und die Madonna von Fuligno (in der Vatikan. Samml.); die Galathea (in der Farnesina); Ezechiels Vision, die Mad. della Seggiola, die Mad. Tempi und del Granduca, die Fornarina, der heil. Johannes und das Bildniss Papst Leo's X. (in Florenz); die Madonna Franz I., die Madonna del Pez und die Visitation. Einige dieser Copien sind als die grössten zu bezeichnen, welche die Porzellanmalerei hervorgebracht hat; die Schule von Athen ist, soviel man weiss, das bedeutendste Werk dieser Art. Mehre sind in Paris u. Genf, die meisten im Cab. zu Turin. Die vortreffliche Copie der Transfiguration, die man in den J. 1836 und 37 zu Rom sah, ist die Arbeit eines ganzen Jahres. Constantins übrige grössere Porzellangemälde sind: Tizians Venus (in der Tribüne zu Florenz), Correggio's Vermählung der heil. Katharina (im Louvre) und Madonne à la Chemise (in der Nationalgallerie zu London), sowie der dem Correggio zugeschriebene Christus mit Engeln (ehemals bei Marescalchi in Bologna, jetzt im Vatikan), des Andrea del Sarto Madonna del Sacco (in der Servitenkirche zu Florenz), Carlo Dolce's Poesie (bei Corsini das.) und Gérard's Einzug Heinrichs IV. Nach eigenen Compositionen hat Constantin zwei Thetis, eine aus dem Bade kommende Nymfe und eine Magdalena in Porzellan gemalt. Endlich hat er auch sein eigenes Bildniss geliefert, welches in der Porträtsammlung der Florentiner Gallerie gesehn wird. — Während der langen anhaltenden Beschäftigung mit den Werken des grossen Urbiners musste Constantin manche Bemerkung machen, manche Blicke in Raffaels Art und Weise thun, manche technische und andre Eigenthümlichkeiten erkennen, welche einem wenn auch sonst aufmerksamen und kundigen Beob-

achter entgangen sein dürften. Diese Bemerkungen schrieb er auf und fügte andre hinzu über Roms Kunstwerke, über mehr oder minder Bedeutendes. So entstand das Buch: *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres, par A. Constantin. Florence, Vieusseur.* 1840. Tübingen, bei L. Fr. Fues. (358 S. gr. 8.) Es kann dem Rom Besuchenden als eine Art Wegweiser durch die Kirchen, Paläste und Gallerien der Stadt dienen, obschon bei Weitem nicht Alles von Bedeutung genannt und Manches nur im Vorbeigehen erwähnt ist. Unsre antiquarische und geschichtliche Kenntniss von Roms Kunstwerken wird dadurch nicht bereichert; das Buch ist sehr ungleich und es kommen darin Verwechslungen mancher Art vor, Irrthümer, welche längst berichtigt sind, Angaben und Anekdoten, wovon die Kunstgeschichte bereits glücklich gesäubert ist. Auch ist für den, welcher die von C. besprochenen Bilder nicht aus eigener Anschauung kennt, sehr Vieles unvollständig und unverständlich, wozu überdies die fragmentarische Darstellung das Ihrige beiträgt. Der eigenthümliche Werth der Schrift besteht aber in der einfachen anspruchslosen Mittheilung der Beobachtungen und Erfahrungen eines einsichtsvollen Künstlers, welcher, ohne Vorurtheil der Schule und mit lebendigem Schönheitssinne begabt, das analysirt und klar zu machen sucht, was ihm an diesen unsterblichen Werken das Charakteristische scheint. Eine grosse Menge von Gemälden ist in dieser Schrift besprochen, und man findet die schätzbarsten Bemerkungen über die Zeichnungs- und Coloritverhältnisse jedes einzelnen Werkes der grossen Maler. Nicht minder schätzenswerth sind sodann die Notizen des Meisters Constantin über seine eigene Kunst, die schwierige Porzellanmalerei. „Wer Constantin kennt, die Lebendigkeit seines Gefühls, seinen künstlerischen Blick, die warme Verehrung, die er den grossen Meistern zollt, welchen er ein so eindringliches Studium gewidmet hat, endlich die Liebenswürdigkeit seines ganzen Wesens: der wird ihn in diesem Buche wiederfinden," schreibt Alfred Reumont aus Florenz 1840. — Als Künstler steht C. allerdings nur gross unter den Reproducenten da. Mit Recht bewundert man seine kleinen Copien und freut sich, dass so die bedeutsamsten aber doch mit der Zeit vergänglichen Originale auf ein Material übertragen sind, das aller Zeit trotzt. So sehr nun Constantins bewundernswürdiger Fleiss, sein langes schweres und tiefes Studium der raffaelischen Bilder zu ehren ist, so wenig ist man aber berechtigt, ihn, wie es in Genf geschehn, als einen Schüler Raffaels zu bezeichnen. Alle Schüler des grossen Urbiners waren weniger gute Copisten als selbstschaffende Künstler, auf welchen ein Theil, wenn auch nur ein kleiner Theil des raffaelischen Kunstsegens lag. Unter den eigenen Compositionen Constantins ist nun aber keine von einiger Bedeutung. Jene hyperbolische Bezeichnung kann denn C. um so gerner missen, je mehr ihn der Name des ausgezeichnetsten Gemäldecopisten in der Sfäre der Porzellanmalerei ehrt. — Leider hat C. keine Schüler bilden können. Er selbst verdankt Alles sich allein. Er begann in Genf damit, Zifferblätter für Uhren zu malen. Dann kam er nach Paris und führte hier für die Kaiserin Josephine sein erstes Kunstwerk aus, indem er die Madonna della Seggiola auf Porzellan übertrug. In Italien stiess er auf eine Menge von Hindernissen, die er nur durch Geduld überwinden konnte; zunächst machte ihm das Copiren der häufig in schlechter Beleuchtung oder sehr hoch befindlichen Fresken zu schaffen. Hören wir ihn selbst. „Man muss (schreibt er im angeführten Buche) auf einem Gerüste malen und oft in unbequemer Stellung, bei einem Licht, das entweder schwach ist oder so hereinfällt, dass es das Auge äusserst ermüdet. Findet der Beschauer in meinen Copien irgend einen kleinen Theil, dessen Farbe nicht ganz richtig ist, so denke er an die Mühen, welche die Arbeit dem armen Künstler verursacht hat, und an den erforderlichen Wärmegrad beim Brennen, dessen Erlangung in diesem Falle vielleicht nicht möglich war. Die Nüance der Farben beim Auftrag ist ganz verschieden von der nach dem Brennen. Ich habe sämmtliche Fleischpartien eines Bildes nach dem zweiten Feuer nankinfarben gefunden. Sind diese Schwierigkeiten gross bei einem Bilde von zwei bis drei Figuren, wie viel anders bei einem Gemälde mit 57 Figuren, wie die Schule von Athen! Da ist z. B. eine Hand, die einen blauen Mantel berührt; das Blau aber verträgt sich nicht mit der Fleischfarbe und zerstört sie völlig. Ich nehme das Beispiel der blauen Farbe, weil sie am meisten zu schaffen macht. Man sehe Porzellangemälde an: das Blau hat immer etwas Hartes, was der Harmonie schadet, welches zu mildern aber unsäglich schwer ist... Man malt mit Farben, die sich im Feuer verändern müssen. Der rothe Aermel der Madonna della Seggiola wurde fast grün gemalt: die Farbe, wie sie nach dem Brennen sich zeigt, entsteht durch die Verbindung des Goldkarmins mit dem Gelb. Die rothen Goldoxyde verändern sich beim Brennen sehr und werden bei weitem schöner, während die Eisenoxyde ihre Farbe nicht so gut bewahren. Die dunkeln Farben haben den Nachtheil, vor dem Feuer viel heller zu sein: so z. B. ist das Schwarz beinahe Grau. Es ist eine der grossen Schwierig-

keiten dieser Gattung der Malerei, dass man kaum den Grad von Kraft zu beurtheilen vermag, welchen eine vor dem Brennen so helle Farbe nach demselben hat. Je kräftiger ein Bild ist, desto auffallender werden die Fehler, desto schwerer ist ihnen abzuhelfen. Ich meinestheils finde es weit leichter, ein im Tone schwach gehaltnes Bild zu malen als ein kräftiges. Eine zweite Schwierigkeit besteht darin, dass jeder verschiedene Hitzgrad eine verschiedene Farbe gibt. Eine für ein schwaches Feuer berechnete Farbe verändert sich sehr und verdirbt das ganze Gemälde, wenn der Wärmegrad den, für welchen sie vorbereitet war, übersteigt. Unglücklicherweise ist man aber noch nicht dahin gelangt, den nöthigen Wärmegrad ganz genau beim Brennen geben zu lassen. So viele Erfahrungen ich auch gemacht, so kann ich doch immer noch nicht völlig der Wirkung gewiss sein, welche das Feuer hervorbringen dürfte; ja von einem Tage zum andern stellt sich die Wirkung zweier Feuer, wenn sie auch dem Anscheine nach dieselben sind, ganz verschieden heraus. Bei meinem Aufenthalt in Italien sind noch andre Schwierigkeiten dazu gekommen. Die Gemälde von grossem Umfange haben in der kön. Manufactur zu Sèvres gebrannt werden müssen. Die Schule von Athen z. B. hat, erst untermalt, eine Reise von Rom nach Paris gegemacht. Nachdem sie nach Rom zurückgesandt worden, habe ich sie ausgeführt und noch zweimal nach Sèvres schicken müssen, des zweiten und dritten Brennens wegen. Die Schwierigkeiten waren der Art, dass ich mich entschloss, die Kunst des Brennens in Paris zu lernen. Mit unendlicher Mühe habe ich dann in Italien Oefen einrichten lassen, wo ich das Brennen ohne jegliche Hilfe vollführte. In diesen Oefen habe ich die Copien der Transfiguration und der Madonna di Fuligno, die jetzt in Genf befindlich sind, sowie mehre Gemälde von eigner Composition gebrannt."

Constantin der Grosse; s. im Art. „Kaiserbilder und Kaisermünzen."

Constantinopel; s. den Art. unter Litera *K.*

Constanz; s. unter K.

Constitutionssäule; s. Gaybach in Franken.

Consulardiptychen; s. unter Diptychon.

Consularmünzen haben vorn den Kopf der Roma, nach Andern der Minerva, mit dem geflügelten Helme. Auf der Rückseite zeigen die ältesten Cons.-M. den Castor und Pollux, wofür aber bald ein Rossegespann eintritt, daher diese Münzen auch *Bigati* heissen. Die ältesten röm. Familienmünzen (so nennt man die mit dem Namen der Aufseher des Münzwesens bezeichneten Münzen) entsprechen in den Emblemen den Consularmünzen, nur finden sich auf den Gespannen verschiedne Götter abgebildet. Hernach erscheinen verschiedene Typen in Bezug auf Cultus und Geschichte der Geschlechter. In den Consular- und Familienmünzen zeigt sich während des ersten Jahrhunderts, nachdem man angefangen hatte Silber zu prägen (*Anno Urbis* 483), die Kunst sehr roh; das Gepräge ist flach, das Figürliche plump, der Romakopf unschön. Auch als die mannichfaltigen Typen aufkommen, bleibt die Kunst noch lange roh und unvollkommen.

Contorni (ital.), Umrisse.

Contorniaten nennt man jene Medaillen, die in der spätern Zeit des alten Roms bei den öffentlichen Spielen vertheilt wurden. Man hat sie so nach ihren erhobenen Rändern genannt. Vergl. Eckhel's *Doctrina numorum*, *VIII. p.* 292 ff. Ihr Bildwerk zeigt die *Decursiones, Venationes, Pugilatus* und *Scenica* in den römischen Circis, mit vielen interessanten Details. Unter Gallienus zeugen die Contorniaten nebst den Consecrationsmünzen von dem Verfalle der Kunst.

Contour; Umriss.

Contrefactur; soviel wie Abbildung.

Cooper, Samuel, ein englischer Porträtmaler, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. lebte und wegen seinen Miniaturbildnissen sehr geschätzt ist. Sein Porträt Milton's, vor des Dichters Erblindung gemalt und noch sehr wohl erhalten, ward 1844 vom Herzog von Buccleuch um 100 Guineen erworben.

Copie wird ein Bild genannt, das nach einem Vorbilde geschaffen ist. Man macht Copien von plastischen Gebilden, von Gemälden, Zeichnungen und Stichen. Gewöhnlich versteht man unter Copie ein Nachbild von anderer Hand; hat aber der Meister des Urbildes die Copie selbst gemacht, so pflegen wir dieselbe als „Wiederholung" zu bezeichnen, wofür die Franzosen den Ausdruck „Doublette" haben. Es gibt Copien, die mit solcher Kunst gearbeitet sind, dass sie schwer oder gar nicht vom Originale unterscheidbar sind; obenan stehen jene, die unter des Meisters Augen durch tüchtige Schüler beschafft wurden und an welche dann der Meister die letzte Hand legte. Wie sehr Copien auch den besten Kenner der Urbilder täuschen können, davon mag folgende Historiette zeugen. Raffael hatte Leo X. gemalt und Giulio Romano war an diesem Gemälde mit thätig gewesen. Herzog Friedrich II. von Mantua

erbat sich dasselbe von Papst Clemens VII. zum Geschenk und erhielt es auch zugesagt; Ottavio de' Medici aber, der mit der Absendung des Bildes beauftragt wurde, verzögerte dieselbe unter dem Vorwande, dass er für das Bild einen noch reichern Rahmen besorgen müsse. Inzwischen berief er den Andrea del Sarto, der es pünktlich copiren musste. Diese Copie nun erhielt Herzog Friedrich. Weder dieser noch der eben auch zu Mantua anwesende Giulio Romano merkten das Geringste von einem Betrug. Zufällig kam aber Vasari, der damals in Florenz den Andrea del Sarto jene Copie hatte machen sehen, jetzt nach Mantua, und als ihm eines Tags Giulio Romano eine Menge Alterthümer und Gemälde und zuletzt auch jenes Bild Leo's X. als das Beste wies, was Mantua besitze, sprach Vasari zu Giulio: „Ja dieses Werk ist schön, aber nicht ganz so schön als das von Raffael!" Wie so? versetzte Giulio, — es ist ja von Raffael, und da sind auch die Pinselstriche, die durch mich hineingekommen sind! „Ihr irrt Euch," erwiderte Vasari, „denn dies hab' ich Andrea malen sehen, und zum Beweise seht hier sein Zeichen, das der Rahmen verdecken musste, als man die Bilder in Florenz vertauschte." Da überzeugte sich Giulio und freute sich über Sarto, „der es ganz so gut gemacht habe als Raffael selbst!" — Künstler gestehen bescheiden ein, dass sie von Copien getäuscht werden können; hingegen sind Kunsthändler weit von diesem Geständnisse entfernt, und man findet auch nicht selten Liebhaber, die grade so allwissend wie Kunsthändler sind. — Im Allgemeinen bleibt es wahr, dass in der Copie immer einige Schönheiten des Originals verloren gehen, zumal eben die, welche ganz von der Meisterhand abhängen. Dann müssen auch Copien das Freie und Zwanglose entbehren, was uns ein Ganzes so reizend macht. Uebrigens verdienen Copien, vorausgesetzt, dass sie von geschickten Nachahmern herrühren, keineswegs die Geringschätzung, womit ihnen originalwüthige Bilderjäger begegnen. Diese Originaljäger sehen augenblicklich mit Verachtung auf die beste Copie eines Originals herab, sowie sich dieselbe als Copie ausweist, sind aber von jeder Copie, auch der schlechtesten, entzückt, so lange sie nur in dem süssen Wahne, ein Original zu besitzen, belassen werden. Diese Herren sind es, welche manchem technisch ganz tüchtigen, aber nicht genug zur Produktion begabten Künstler das Reproduciren ausgezeichneter Werke von grossen Meistern verleiden. Und doch ist gewiss, dass es besser wäre, in manchen Gallerien tüchtige Copien unsterblicher Werke statt schwacher Originale von sonst starken Meistern zu finden. — Man kann die Copien in drei Gattungen theilen. Die gewöhnlichste Art ist die, wo der Nachahmer des Urbildes mit ängstlichster Treue verfährt und das Original gleichsam nachkünstelt. Hier offenbart nun eben die Mühsal des Schaffens die Copie sehr leicht als solche. Die zweite Art ist die, wo der Copirer von aller Nachkünstelung absieht und das Urbild in seinen Hauptzügen frei wiedergibt. Diese Copien, lediglich Nachahmungen des Styls, Colorits etc., verrathen sich sehr bald als apogryphische Bilder. Die dritte und wichtigste Art ist endlich die, wo das Urbild zwar mit der Freiheit einer gewandten Hand, aber zugleich mit einer innigst ins Original eingehenden Treufleissigkeit nachgebildet ist, die ihren Grund in der Begeistrung hat und ihre Befriedigung in keiner blos äusserlichen, sondern in vollkommenster Nachschöpfung finden will. Solche Copien sind es, die auch den grössten Kenner von Originalen oft zweifelhaft machen können.

Coponius, römischer Bildhauer, hatte vierzehn von Pompejus besiegte Nationen in eben so vielen Statuen dargestellt, welche die Portiken *ad nationes* beim Pompejus-Theater zierten. (Plinius XXXV, 5, 4; Thiersch' Epochen etc. S. 296.)

Coques, G o n z a l e s, geboren zu Antwerpen im Jahre 1618, war der Schüler D a v i d R y c k a e r t's des Aeltern. Ueberrascht von der Schönheit der Werke des v a n D y c k, beschloss er, diesen Meister nachzuahmen. Er behandelte anfangs Sujets aus dem Privatleben, so wie Teniers, aber er malte die edelsten und interessantesten. Ein Gemälde, auf welchem er einen reichen Kaufmann von Antwerpen mit seiner Frau und seinen Kindern bei Tische sitzend vorstellte, verschaffte ihm einen grossen Ruf in Rücksicht auf das Porträt und er war nicht mehr im Stande andre Gattungen zu behandeln. Von allen Seiten durch Fürsten und Grosse gesucht, hatte er nicht einmal Zeit genug übrig, den Wünschen von Privatpersonen zu entsprechen. Er malte nur im Kleinen, aber sein Pinsel war frei und leicht und zu eben der Zeit kostbar; sein Zug war schön, seine Farben waren frisch. Er verdient mit van Dyck verglichen zu werden. „Ich habe," sagt D e s c a m p s, „ein überraschendes Gemälde von ihm gesehen. Es ist eine ganze Familie schwarz bekleidet, und das Gemälde ist sehr hell. Die Leinwand darauf ist von einer so durchsichtigen Leichtigkeit, dass man sie von der Luft bewegt zu sehen glaubt. Seine Gründe sind hell und weit; seine Plane genau, einfach und ohne Verwirrung, obgleich mit Bekleidungen erfüllt; die

Grösse seiner Köpfe erstreckt sich kaum über anderthalb Daumen.“ Er starb im Jahre 1684 in einem Alter von 66 Jahren.

Cora, alte volskische Stadt auf einer weiten Felshöhe mit den reizendsten Fernsichten längs dem Meersaume über Astura, die Inseln San Felice, Ponza, Ischia, Carpi hin, trat lange vor Roms Entstehen gebietend in die altitalische Geschichte ein, und die noch vorhandenen fast zahllosen Ueberbleibsel von Monumenten der verschiedensten Epochen (darunter die kyklopischen Mauern aus einer Zeit mit jenen zu Mykenä) zeugen von ihrer einstigen Grösse und Herrlichkeit auch während der Römerherrschaft. Auf der Piazza vor Santa Maria della Pietà ist von den zahlreichen, sehr schönen marmornen Architekturresten, die man noch vor wenig Dezennien sah, nun leider keine Spur mehr vorhanden, da man sie inzwischen zu Kalk verbrannt hat! Von fünf Lapidarinschriften mit historischen Namen, die sich bis auf unser Jahrh. erhalten hatten, sieht man nur noch wenige Buchstabenzüge eines einzigen, und von vier lebensgrossen Gewandstatuen guten Styles nur noch eine Marmorfigur ohne Kopf. Die Polygone der kyklopischen Stadt- und Burgmauern, besonders in der Nähe der Wohnung des Gonfaloniere, hat man losgebrochen und zerschlagen, sie für modernen Häuserbau zu benutzen. Nur die 15—20 Fuss langen Felsstücke sind nicht von der Stelle gewichen. Die in die Kirche Santa Oliva hinverpflanzten wunderschönen antiken Marmorsäulen wurden vor Kurzem mit weissem Kalk überstrichen! In der Kirche San Pietro, neben welcher auf der Spitze der alten Arx (Burg) sich das vielbewunderte Vestibulum eines Herkulestempels mit Architraven, Frontispizen und Inschrift befindet, steht ein jetzt als Taufstein dienender Marmoraltar des Herkules mit den vorzüglichsten Ornamenten. Seine Fasade zeigte das Haupt eines Phoibos Apollon innerhalb eines Stralenkranzes. Blinder Eifer hat letztern wegmeisseln lassen, damit Niemand hier einen Heiligen vermuthe. All dieser Vandalismus geschieht im Namen des Stadtraths von Cora; der rettende Arm der in Rom niedergesetzten Commission, welche über die Erhaltung der Alterthümer zu wachen hat, scheint nicht bis hieher zu reichen.

Corbinian der Heilige, der mit Winfried (Bonifacius), Wilibald, Rupert, Emmeran, Kilian und Magnus das Siebengestirn der deutschen Apostel bildet, war im 8. Jahrh. Bischof v. Freisingen und starb 730. Sein Todes- und Festtag oder *dies natalis* (da jedes Heiligen Sterbetag für einen Geburtstag in der besseren Welt gilt) ist der 8. September. Auf den Darstellungen sieht man neben ihm den Bären, den er gezwungen, ihm sein Reisebündel nach Rom zu tragen.

Corbould, Edward und Francis, der letztere Bildhauer, der erstere Maler zu London, beide Henry Corbould's, des berühmten Antikenzeichners, Söhne. Edward bewegt sich im romantischen Genre. Bekannt sind seine *Canterbury Pilgrims at the Tabard-Inn*, welche sehr durchdachte Composition durch C. E. Wagstaff gestochen ward. Auf der Ausstellung der Sculpturen, Cartons, Fresken etc. in Westminster Hall zu London 1844 sah man von ihm „Schön Rosamund im Woodstock Park, wie sie König Heinrich II. erwartet,“ *al fresco* dargestellt; ein Bild im Geiste französischer Genremalerei gedacht, eine hübsche, angenehm kostümirte weibliche Gestalt an einem Gartenhause lehnend, inzwischen in Form, Farbe und Modellirung nicht verrathend, dass der Künstler zu den frühern Preisträgern gehörte. Vergl. übrigens *the Book of Art, or Cartoons, Frescoes, Sculpture and Decorative Art, as applied to the New Houses of Parliament, as also to building in general; with an Appendix, containing an historical notice of the Exhibitions in Westminster Hall.* (*One Hundred Engravings in royal 4to.*)

Corbould, G., stach mit an den Zeichnungen, welche Henry Corbould für die *Specimens of ancient Sculpture* lieferte. Derselbe G. C. erscheint auch mit unter den Stechern, welche die schönsten Platten zu dem prächtigen Beschreibungswerke der antiken Marmorschätze des British Museum gearbeitet haben.

Corbould, Henry, Vater des Bildhauers Franz Corbould und des romantischen Geschichtsmalers Edward C., geb. am 13. Aug. 1787 zu London, gest. am 9. Dec. 1844 zu Roberts-Bridge, hatte durch ganz England einen grossen Ruf als Zeichner, namentlich nach Antiken. Nach seinen Zeichnungen erschienen im Kupferstich die Sammlungen des Herzogs von Bedford, des Grafen von Egremont, des Britischen Museums etc. Die sogen. *Elgin-Marbles*, nämlich die Bildwerke, welche der moderne Verres, Lord Elgin, vom Parthenon in Athen hatte herunterschlagen lassen, wurden von Corbould um 1821 abgezeichnet. Seine letzte Arbeit waren die Zeichnungen zu den sämmtlichen 58 Kupfern des 10. Bandes der *Description of the Marbles of the British Museum*, welcher 1845 erschienene Band die Antiken aus der berühmten, ganz ins britische Museum übergegangenen Towneley'schen Sammlung bringt. (Der Text von Edw. Hawkins.) In einer vorausgeschickten kurzen Notiz beklagt der

Herausgeber mit Recht den grossen Verlust, den die Unternehmung dieses Beschreibungswerkes durch Henry Corbould's Tod erleidet.

Corchia heisst ein Berg im Modenesischen, und zwar im frühern Herzogthume Massa und Carrara, welcher 4 St. hinter Serravezza und 2 Miglien vom Dorfe Liviglianl liegt. Man hat hier 1840 eine Höhle entdeckt, welche vom schönsten Statuarmarmor gebildet wird. Der Stein ist blendend weiss, von feinstem Korn und besonders guter Härte. Man versprach sich damals davon grosse Blöcke ohne Flecken; doch haben wir nichts Näheres wieder gehört. Oberhalb des Monte Corchia hat man ferner fleischfarbenen Marmor gefunden, durch den man an Antiken von solchem farbigen Marmor erinnert ward, namentlich an die Maske eines weiblichen Kopfes im Museo Borbonico zu Neapel. Eigenthümer dieses kostbaren Marmorberges ist der Gonfaloniere Simi. (Näheres über den Fundort dieser Marmorarten findet man in der Beilage zur Augsburger allg. Zeit. vom 16. Nov. 1840.)

Cordero di S. Quintino, ein italiänischer Graf, bekannt durch sein 1829 zu Brescia erschienenes Werk: *Ragionamento dell' italiana Architettura durante la dominazione Longobarda.* Die frühere Entwicklungsgeschichte der italiänischen Architektur hat in dieser Schrift manche Aufhellung erfahren; namentlich ist durch Cordero das von Vielen ganz willkürlich in die Lombardenzeit hinaufgerückte Alter der Kirche San Michele zu Pavia aus sehr guten Gründen erst in die Zeit von 1050 — 1150 gesetzt worden.

Cordova, am rechten etwas erhöhten Ufer des Guadalquivir, einst der Prachtsitz des ommajadischen Kalifats, ist heute nur noch das Gespenst einer grossen reichen Stadt. Von der Million Einwohner, die man zur Zeit der Araberherrschaft zählte, sind jetzt nur noch 40,000 übriggeblieben, die sich in den weiten Mauern der Stadt so verlieren, dass man ganze Strassen durchwandeln kann, ohne einer menschlichen Seele zu begegnen. Und diese Strassen sind mit wenigen Ausnahmen ein Bild des kläglichsten Verfalls. Dichtes Gras wuchert über ihrem Pflaster, ellenhohe Pflanzen wachsen lustig auf den bemoosten Dächern, die Häuser drohen Einsturz, Wind und Wetter ziehen durch ihre leeren Fensterhöhlen. Selbst an der *Plaza mayor*, jetzt *Plaza de la Constitucion* geheissen, dem gross und regelmässig angelegten Hauptplatze der Stadt, sind mehre der geräumig und stattlich gebauten Häuser von ihren Bewohnern verlassen, ohne Dächer und Fenster, kurz im Zustande wahrer Ruinen. Unter den Bogengängen dieses Platzes, die bestimmt zu sein scheinen, die reichsten Waarenlager aufzunehmen, sieht man nur hie und da einen finstern armseligen Kramladen. Die vielen Kirchen und Klöster sind von Bettlern umlagert, und die prächtige vergoldete Statue des Erzengels Raphael, Schutzpatrons von Cordova, steht am Thore wie eine Ironie auf das allgemeine Elend der Stadt. Selbst der Guadalquivir, auf welchem einst ganze Flotten hier anlangten, stimmt in das Elend durch seine Versandung mit ein, indem er nun nicht einmal den leichtesten Lastkahn mehr zu tragen vermag. Auch die Brücke des Flusses, ein Prachtwerk des zweiten Kalifen, ist durch Vernachlässigung so gefährdet, dass das erste Anschwellen des Stromes ihrer tausendjährigen Existenz ein Ende machen und sie in eine Ruine verwandeln kann, wie dies mit zwanzig andern Brücken über Bäche und Bergströme geschehn ist, deren Trümmer man auf dem Wege zwischen Granada und Cordova findet. Die Ufermauer, welche die Stadt gegen den Fluss vertheidigen soll, ist an vielen Stellen schon völlig hinweggeschwemmt; dagegen ist der starke Brückenkopf, *la Calahorra* genannt, dessen der Stadt zugekehrte Werke ein sehr kriegerisches und achtbares Aussehn haben, noch in befriedigendem Zustande. Das berühmteste aus der Araberzeit datirende Bauwerk zu Cordova ist die Moschee Abderrhamans, des Gründers des ommajadischen Kalifats, der den Bau im J. 786 nach Chr. beginnen liess. Sie ist somit der älteste maurische Bau in Spanien, und des Kalifen Absicht war keine geringere, als dem Gott, der seine Waffen beschützt hatte, einen die Moscheen von Damaskus, Bagdad und Jerusalem noch übertreffenden Tempel zu weihen. Dadurch sollte Cordova eine Bedeutung für die Islambekenner im Westen bekommen, wie sie Mekka für die Gläubigen im Osten hätte. Nach Abderrhaman I., der schon im nächsten Jahre nach Begründung der Cordover Moschee verstarb, führte sein Sohn Hescham I. (787 — 796) das Unternehmen fort, der in Folge seiner Siege im Norden und Osten Spaniens ein Fünftel seines Antheils an der Beute für den Moscheebau bestimmte. Mit dem J. 820 begannen glänzende Gesandtschaften zwischen dem Kaiserhofe zu Byzanz und dem Kalifat zu Cordova; es waren wechselseitige Sendungen von Gelehrten und Künstlern. Am Lebhaftesten wurde dieser Verkehr beider Höfe unter der langen und friedlichen Regierung Abderrhamans III. (912 — 961), wo man bald in Cordova die stolze Pracht von Byzanz herrschen sah. Unter diesem Kalifen finden wir wieder neue Arbeiten an der Moschee erwähnt. Zwei Jahre nach Empfang

einer höchst glänzenden Gelehrten- und Künstlergesandtschaft von Seiten des griechischen Kaisers Konstantin Porphyrogennetes liess Abderrhaman III. den alten Thurm niederreissen und durch einen neuen ersetzen, der binnen 13 Monden vollendet ward. Dieser Thurmbau war aber nur ein Vorläufer andrer bedeutenderer Arbeiten, denn nach einem glücklichen Kriege in Afrika verwendete der Kalif den Erlös aus seiner Siegesbeute auf die Verschönerung und Ausschmückung des Hofes, welcher vor der Moschee oder Dschama liegt. Doch erst unter Hakem II. (965), unter welchem aufgeklärten Kalifen die Kunst der Araber zur höchsten Entwicklung, zur luxuriösesten Entfaltung gedieh, erhielt die Moschee ihre glanzvollsten Verschönerungen. Das gleichmässige Zeugniss der Geschichtschreiber und der Inschriften spricht von seinen bedeutenden Bauten und Verbesserungen an derselben, besonders aber wird ihm die wundervolle Ausschmückung ihres heiligsten Raumes zugeschrieben. Jedoch so ausgedehnt auch das bisherige Bauwerk war, so wurde es doch nun bald unzureichend, um alle die Gläubigen Cordova's und die Pilgerschaaren von allen Enden des Kalifats und selbst von den Küsten Afrika's zu fassen. Daher unternahm zu Ende des 10. Jahrh. (in den J. 988 – 1000) der den Kalifen Hescham II. beherrschende Wessir El Mansur (*Almansor*) eine ausserordentliche Vergrösserung der Moschee, indem er an der Ostseite acht grosse, mit der Länge des Gebäudes parallele Schiffe hinzufügte. Die Moschee konnte nämlich nur nach dieser Seite hin Erweiterung finden, wenn man nicht einen Theil des Kalifenpalastes, welcher auf der Westseite der Moschee lag, zerstören wollte. In weit späterer Zeit, aber ebenfalls noch unter maurischer Herrschaft, entstand die Kapelle, welche unter dem Namen *Villa viciosa* bekannt ist. Hiermit hört die maurische Baugeschichte der Moschee Abderrhamans auf. Die schwachen Nachfolger jener Kalifen zerstückelten das Kalifat in Fürstenthümchen von Toledo, Sevilla, Valencia u. s. w.; dadurch brach sich die Macht der Mauren, welche nun nicht mehr sich gegen die vordringenden Christen zu halten vermochten, und so zog denn im J. 1236 Ferdinand der Heilige, König von Leon und Kastilien, als Sieger in Cordova ein, wo nun die Gewölbe des Tempels, auf welchem sich fortan statt des Halbmondes das Kreuz erheben sollte, von den Dankgesängen des Heeres erschollen. Die Moschee ward für den katholischen Cultus eingerichtet und man hatte soviel Achtung vor ihrer Schönheit, dass sie nur Veränderungen im Einzelnen erfuhr, wie solche durch die neue Bestimmung des Gebäudes sich nothwendig machten. So verblieb sie bis 1528, in welchem Jahre das Domkapitel den unseligen Beschluss fasste, einen Chor und ein Sanctuarium mitten in dem Gebäude zu errichten. Dieser barbarische Gedanke ward denn auch ausgeführt; man zerstörte für immer das interessante Ensemble dieses Hauptdenkmales aus der glänzendsten Epoche der Araberherrschaft in Spanien und gab das Signal zu den Unbilden aller Art, die es in den folg. Jahrh. noch weiter erfahren sollte. Als Kaiser Karl V. nach Cordova kam, zeigte er sich höchst entrüstet über das Verfahren der Capitularen und meinte: „Ihr macht da, was überall existiren kann, und habt vernichtet, was ohne Gleichen in der Welt war!" — Trotz allen Verstümmlungen seit mehr als drei Jahrhunderten aber hat das Kalifenbauwerk seinen orientalischen Charakter zugleich mit seinem Namen bewahrt. Das Ganze überlebt den Ruin seiner Theile, und mitten unter den Säulen sich verlierend erscheint die christliche Kirche nur als ein Gemach der Moschee. — Die Cordover M. ist am Abhange eines Hügels errichtet, dessen Fuss die Wellen des Guadalquivir bespülen; mit weiser Vorsicht befahl Abderrhaman, dass sie allein stehe und von vier breiten Strassen umgeben werde, damit der Anblick des Tempels ganz ungehindert sei. Die Richtung des Baues ist von Norden nach Süden, ist also dieselbe, welche die Kaaba zu Mekka hat. Im Grundriss erkennt man leicht die altchristliche Basilika mit ihrem Atrium, Hauptschiff und Sanctuar wieder; nur modificirten die arabischen Baumeister die Basilikenform dahin, dass sie rechts und links an das Hauptschiff die grosse Menge paralleler Seitenschiffe anfügten. Die alte Moschee umfasste 11 grosse von Norden nach Süden gehende Schiffe, welche auf den Hof hinausgingen, der vor dem Tempel lag und einen nothwendigen Theil desselben ausmachte; 33 kleinere, von Osten nach Westen laufende Schiffe, schnitten rechtwinklich die elf grossen und bildeten so ein gewaltiges Ensemble von sich scheidenden Säulenreihen. Das ganze Bauwerk — ein Rectangel von 515 rhein. F. Länge und 392 rh. F. Breite — scheidet sich in zwei grosse Abtheilungen, in den westlichen Theil, das ursprüngliche, regelmässige, in sich vollständige Monument, wie es Abderrhaman I. anlegte, und in den östlichen Theil, einen augenscheinlichen Zusatz, welcher schlecht zum Grunde passt. Die nicht sehr hohen Umfangmauern von wahrhaft merkwürdiger Festigkeit verleihen dem Moscheebau von aussen den Schein einer mit Zinnen gekrönten Festung. Die natürliche Neigung des Terrains in der Richtung von Norden nach Süden machte es nothwendig, grosse Unterbauten von Quadern auszu-

führen; auf diesem Unterbau von ungleicher Construktion ruht die südliche Umfassungsmauer der Moschee, die bedeutendste von allen, denn es war die des Heiligthums und der verschiednen dazu gehörenden Gemächer. Im Osten und Westen verbreiten sich diese Unterbauten zu schmalen Terrassen, die sich längs des Gebäudes hinziehen; ihre Höhe nimmt von Süden gegen Norden ab, und geht endlich an der äussersten Nordseite des Baues in das Niveau des umgebenden Erdbodens über. Die Umfassungsmauern sind 6¼ bis 9½ rhein. F. dick und lassen an Stellen, wo Beschädigung des Mörtelüberzugs stattgefunden, erkennen, dass sie grösstentheils entweder ganz aus Quadersteinen erbaut oder doch wenigstens damit mehr oder minder regelmässig bekleidet sind. In einigen Theilen gewahrt man die Anwendung von breiten Ziegeln und jenes Gemisch von Erde, Stein und Kalk, das die Spanier T a p i a, die Franzosen P i s é nennen. Steinerne Zinnen von 2 F. 8 Z. rhein. Höhe, in Form gezahnter Trapeze, ruhen auf einem schmucklosen Friese, dienen diesen Mauern zur Krönung und verbergen die Dächer, welche sich über den grossen Schiffen der Moschee erheben. Die Gesammthöhe der Moscheemauern, vom Boden, wie er jetzt ist, oder vom Unterbau an bis zum obersten Theil der Krönung, beträgt etwa 45 F. rhein. Um den zahlreichen Schiffen, die gegen die Umfangsmauern laufen, ein sicheres Widerlager zu verschaffen, erheben sich in gehörigen Entfernungen Strebepfeiler in Form von viereckigen Thürmen, die ziemlich regelmässig den grossen von Norden nach Süden laufenden Schiffen entsprechen. Die Südseite war durch 18—20 solche Widerlager gesichert, wovon 14 noch jetzt bestehen; hingegen hatten die Ost- und Westseite jede nur 10. Zwischen den meisten dieser Widerlager befanden sich Thüren nebst Nischen und Fenstern, theils wirklichen, theils falschen; zu ihrem Verschluss dienten Tafeln von einem durchscheinenden Stein oder von Marmor, die so durchbrochen gearbeitet waren, dass sie eine Art Gitter bildeten, durch dessen Oeffnungen das Licht fiel. (Diese in regelmässigen Figuren durchbrochenen Marmortafeln, die durchscheinenden oder speculären Steine, kannte man zu Nero's Zeit unter dem Namen P h e n g i t e s; sie trugen sich von den antiken Monumenten auf die Kirchen in Griechenland und Italien und ebenso auf die Kirchen und Moscheen des Orients über.) Auf der Ostseite sind die Thüren, die hauptsächlich das Aeussere der Moschee schmücken, quadratisch; der Sturz ruht in der Regel auf Marmorpfosten, darüber ist ein Bogen in Hufeisenform; das Tympanon in demselben, sowie die Friese und die Stäbchen, die ihn einfassen, sind mit Ornamenten in Stuck und gebranntem Thon, mit Mosaiken in Fayence und mit Inschriften von altkufischen Charakteren versehn. Diese Dekoration zeigt eine ebenso dauerhafte als zarte Arbeit, die seit länger denn 800 Jahren fast gar nicht gelitten hat. Was den Charakter der verschiednen Ornamente der Nischen, Fenster und Thore betrifft, so erkennt man an ihnen den geschmücktesten byzantinischen Styl, der hier freilich durch den wundersamen Reichthum der Ausführung und durch den eigenthümlichen Geschmack der Araber modificirt erscheint. Es existiren heut nur noch 17 Thüren, wovon 12 vermauert und nur 5 für den Dienst der Geistlichkeit in dem Bauwerke verblieben sind. Die in den Hof führende Hauptthür, die sich ursprünglich in der Axe der Moschee befand, hat den grössten Theil ihrer Ornamente verloren; 1572 waren sie noch erhalten, wo *Morales* eine ganz genaue Beschreibung von ihnen machte. Durch dieses Thor tritt man auf einen grossen freien Platz; es ist dies, gleich dem Atrium an der Vorderseite der christlichen Basiliken, hier an der Moschee ein breiter Hof, der von Portiken oder Hallen umgeben wird und in dessen Mitte einst Fontainen sprangen, für die im Koran vorgeschriebenen Waschungen. Palmen, Orangen und Cypressen beschatteten diesen Ort, der so zu sagen ein schwebender Garten ist, denn er geht über eine ungeheure C i s t e r n e hin, deren Gewölbe auf Pfeilern von Haustein ruhen. Merkwürdig ist die Erscheinung, dass hier die vier oder fünf Fuss Erde, welche die Gewölbe dieser Cisterne bedecken, zur Ernährung und Erhaltung der herrlichen Bäume hinreichen, die bis zu einer Höhe von 50—60 Fuss gedeihen und seit der Araberzeit diesen Platz so reizend machen. Jetzt existiren die alten Brunnen nicht mehr, und die Hallen, die man jetzt auf die verschiedenste Art benutzt, sind kaum wiederzuerkennen. Der Hof hat aussen von Norden nach Süden 58 Metres (184½ rhein. Fuss) und von Osten nach Westen 123 Metres (391 rhein. Fuss). Der Eindruck, den man empfängt, wenn man aus dem Hofe in das Innere dieses alten Heiligthums des Islam tritt, ist unbeschreiblich; man wähnt in einem versteinerten Walde sich zu befinden und das Auge irrt umher in einem Labyrinthe von Säulen. Der majestätische Anblick der Menge sich durchkreuzender Schiffe, die Unzähligkeit und fast völlige Gleichförmigkeit der Säulen, die Perspektive der leichten Arkaden, die Wunderwirkung des Lichtes, das von den in allerlei Farben spielenden Oberflächen des Jaspis und Marmor reflektirt wird und eine Mannichfaltigkeit der reizendsten Töne hervorbringt, dazu ein gewisses

Gefühl der Einsamkeit, das die Moschee erweckt, — alles dies überwältigt den Reisenden, der zum Erstenmal dieses Gebäude betritt, auf unaussprechbare Weise. Erst nach und nach gewinnt der wandelnde Betrachter in diesem Säulenwalde die Ruhe des Geistes wieder; er erkennt nun den Plan des Gebäudes, bewundert die Einfachheit der Anordnung, die Schönheit der Arbeit, den Reichthum des Materials und die ausserordentliche Mannichfaltigkeit der Details, und bald vermag er auch die verschiednen Theile zu unterscheiden, aus welchen dies ungeheure Ganze besteht. Es ist zuerst ein Hauptschiff, breiter als die andern, an dessen Ende in seinem ganzen Glanze das Sanctuar, welches den Koran verschloss, hervorstralt; dann der Ort für die Diener des Cultus, mit zwei Seitenkapellen, in deren einer der Kalif seinen Platz nahm; ferner ein ansehnlicher Raum, der die Vornehmeren vom übrigen Volke schied; endlich ein besondrer Bau fast immitten der Moschee, wo wahrscheinlich das Buch des Profeten erklärt ward. Diese Aufzählung begreift, ausser den Wohnungen für das zum Tempel gehörende Personal, die an der Seite des Sanctuars gelegen waren, die ganze Anordnung der Moschee, wie sie zur Zeit der Araber bestand. Der Innerraum der eigentlichen Moschee beträgt etwa 116 Metres (369 Fuss) Breite und 190 Metres (604 Fuss) Länge. Die 19 parallel laufenden Schiffe gehen von Norden nach Süden in einer Länge von 100 Metres (318 Fuss) und stossen auf den Hof der Moschee, mit dem sie durch grosse Thüren, deren einige noch erhalten sind, in Verbindung stehen. Diese Schiffe, deren Dimensionen bald 7 Metres (22 Fuss) wie das Hauptschiff, bald 6,35 Metres (20 Fuss), bald 6,2 Metres (18¾ Fuss) und auch 5,80 Metres (18 Fuss) betragen, sind wieder durch 35 andere Schiffe von geringerer Breite getheilt, welche die erstern rechtwinklich durchschneiden und von Osten nach Westen in einer Länge von etwa 116 Metres (369 Fuss) laufen. Keins dieser Schiffe ragte durch seine Höhe über die andern empor, vielmehr war der ganze weite Raum (kleine an ausgezeichneten Stellen angebrachte Kuppeln abgerechnet) von gleicher Höhe. Letztere beträgt etwa 34 Fuss, was ganz unverhältnissmässig zu der Ausdehnung des ganzen Bauwerks ist und wodurch denn das Innere sehr gedrückt erscheint. Die Bedeckung des Innern, die man im J. 1715, weil man Einsturz besorgte, durch ein leichtes Tonnengewölbe ersetzt hat, bestand in freien Deck- und Querbalken, durch welche man auf den offenliegenden Dachstuhl hindurch blickte. Ueber jedem der 19 Schiffe war nämlich eine besondre Bedachung mit schrägen Balkenrüstungen angebracht; zwischen diesen Dächern lagen grosse bleierne Abzugsrinnen, und äusserlich waren die Dächer mit Blei gedeckt, die Zwischenräume zwischen den Dachschrägen aber durch grosse bleierne Blätter verziert. Alles Balkenwerk war von duftendem Lerchenholze und diente so mit reicher Verzierung in Gold und Farben zum Schmuck des Innern, in welchem übrigens ausser dem kostbaren Stoffe der Säulenstämme und Kapitäle keine weitern Ornamente, namentlich weder Skulpturen noch Inschriften angebracht waren. Nur die heiligsten Stellen machen durch reicheren Schmuck eine Ausnahme. Die Zahl der Säulen beläuft sich (nach Wahrscheinlichkeitsrechnung von Morales, Murphy und Alex. de Laborde) auf 850; aber zur Araberzeit hat ein Schriftsteller 1293, ein andrer 1417 und Ebn-Baskuwal 1419 gezählt, eingerechnet die 119 Säulen der Kapelle vor dem Sanctuar. Die Schäfte dieser Säulen höchst merkwürdig durch die unglaubliche Mannichfaltigkeit ihrer Verhältnisse und den ausserordentlichen Reichthum des Materials, aus welchem eine grosse Anzahl derselben gebildet ist. Man bemerkt griechische Marmorarten, bunten Granit und Jaspis von einer Helle und Schönheit, wie sonst selten wiedergefunden wird. Der Untertheil der Säulen ruhte jedenfalls auf Basen, die aber jetzt unter einem ordinären Ziegelsteinpflaster verschwunden sind, womit die moderne Barbarei den durch die Fusstritte der Millionen moslimischer Pilger angegriffnen bunt marmornen Fussboden, statt ihn auszubessern, dick überdeckt hat. Die meisten Säulen sind antik und zusammengeschleppt aus Spanien, Gallien und dem römischen Afrika; gewöhnlich sind sie aus einem einzigen Stück, und ihre Erscheinung ist kurz und gedrückt. Einige haben gradaufsteigende, andre gewundne Kannelüren; die meisten aber sind völlig glatt. Diejenigen, die eigentlich arabische heissen können, sind grösstentheils aus einem bläulichen Marmor, fast cylindrisch, ohne Schwellung und mit geringer Verjüngung; natürlich stehen sie den antiken weit nach. Im ältesten Theile des Monumentes haben die Schäfte etwa 8⅙ Fuss Höhe und einen Durchmesser unten von etwa 1⅓ Fuss und oben von 1⅕ Fuss. Die Säulenkapitäle sind dadurch merkwürdig, dass man wenigstens an einigen derselben einen Versuch von arabischer Skulptur beobachten kann. Im Ganzen bemerkt man drei Arten von Kapitälarbeit: ganz römische, den römischen roh nachgebildete und arabisch vollendete Kapitäle. Im ursprünglichen Theile des Monuments zeigt sich die korinthische und composite Form immer abwechselnd, während im östlichen von Almansor angefügten Theile blos die korinthi-

sche Form herrscht. Sind auch die meisten ungeschickt nach der Antike componirt, so trifft man doch auch, und zwar im Hofe der Moschee, einige ganz vollendete Kapitäle, die in allen ihren Theilen sorgfältig ausgeführt, mit dem Meisel und besonders mit dem Steinbohrer tief ausgearbeitet sind. Diese Kapitäle, die gewiss arabisch sind, nur dass man daran den byzantinischen Meisel entdeckt, müssen als ein merkwürdiges Beispiel arabischer Skulpturarbeit jener Zeit gelten; ihnen nähern sich sehr die Prachtkapitäle der Kapelle Villa-Viciosa, wo Arbeit und Charakter ebenfalls noch byzantinisch ist. Endlich finden sich K. ganz von der Bildung und dem Style derer, die in der Alhambra und dem Generalif zu Granada vorkommen. (S. in Alex. de Laborde's *Voyage pittoresque d'Espagne* die Platte: *Entrée principale de la mosquée de Cordove.*) Diese verschiedenen K., welche grösstentheils von weissem Marmor sind, haben etwa 1 F. 7 Zoll Höhe bei einem Durchmesser von 1 F. $2\frac{1}{2}$ Z. an ihrer Base. An mehren bemerkt man Spuren von Vergoldung, zumal an denen, welche die Kapelle vor dem Sanctuar zieren. Baron *Taylor* hat übrigens bei sehr vielen Kapitälen bemerkt, dass sie auf den Säulenschäften falsch aufgesetzt sind, welcher Fehler nur der Schnelligkeit zuzuschreiben ist, mit der die Arbeit ausgeführt wurde; ähnliche Beispiele finden sich auch in einigen christlichen Monumenten des Mittelalters. Ueber den Kapitälen liegt als Kämpfer eine Art breiter Abakus mit nach unten abgeschrägten Seitenflächen; derselbe ist etwa $7\frac{1}{2}$ Zoll hoch und $2\frac{1}{2}$ Fuss breit. Hierauf erhebt sich ein schmaler, länglich viereckiger Mauerpfeiler, der bis zu den Deckbalken hinaufgeht und in der Längenrichtung mit den Pfeilern über den benachbarten Säulen durch zwei frei übereinander gewölbte Bogen verbunden ist. Der erste dieser Bogen ist an seiner Wurzel eingezogen und bildet mithin die Hufeisenform, der andre steigt von einem kleinen Gesims in einfacher Rundung auf. Diese senkrechten Stützen tragen dann die Haupt- oder Querbalken. Da die verbindenden Bogen nur in der Längenrichtung gezogen sind, so gehen die Schiffe in diesem Sinne stets unter der graden Decke und zwischen der fortlaufenden Mauerverbindung von Stützen und Bogen hindurch, während die Querschiffe keine solche fortlaufende Begrenzung oberhalb der Säulen haben, sondern die Bogen jener Längenreihe durchschneiden. — Die charakteristische Eigenthümlichkeit der Cordover Moschee, die ihr jenes orientalische und fast einzige Gepräge verleiht, besteht jedenfalls in der Form ihrer Arkaden, in der Uebereinanderstellung der verschiednen Bogen. Die den obern Theil des Bauwerks einnehmenden Halbkreisbogen zeigen in der ganzen Ausdehnung desselben keine Verschiedenheit von einander; hingegen finden sich die Hufeisenbogen, welche meist von den breiten Abaken der Kapitäle ausgehen, auch mit reichen Skulpturen geschmückt in der Höhe der beiden querstehenden Dekorationen, welche das Hauptschiff schneiden. Eine dritte Bogenform, deren Wirkung so märchenhaft ist, nämlich die aus drei, fünf, sieben, neun und elf Kreisstücken zusammengesetzten Bogen, findet man besonders zur Zierung des Sanctuars und der Seitenkapellen bestimmt, sodann aber auch, wo es weite Communicationen zu gewinnen galt, wie man denn solche in mehren Theilen des Moscheebaues eröffnen musste. Etwa 16 Fuss vom Boden erhebt sich die erste Arkade, die von der zweiten nur durch einen Raum von etwa 8 Fuss getrennt ist. Die Höhe eines jeden Gewölbsteines beträgt fast 3 Fuss. Die untern Arkaden der Schiffe sind aus Keilsteinen gebildet, die abwechselnd aus weissem Stein und aus grossen und dicken Backsteinen bestehen, deren rothe Farbe zur Verschönerung des Bauwerkes beitrug. — Auffallend schlecht bedacht sind die Wandflächen des Innern; sie erscheinen als die kahlsten Partien des Baues, und ein Paar Querwände abgerechnet zeigen sie nicht einmal eine jener kufischen Inschriften, die z. B. in den Moscheen Kahira's so gewöhnlich sind, geschweige eine Spur von Fries. — Den Weg zu den Glanzpartien der Moschee eröffnet das Hauptschiff, welches zum Sanctuar führt. Es ist, wie schon bemerkt, breiter als die übrigen Schiffe und scheidet sich in zwei Theile, von welchen der an der Seite des Mirab gelegene reicher dekorirt ist. Der obere Theil der Arkaden ist mit achteckigen Halbsäulen geschmückt, die auf Konsolen von eigenthümlicher Form stehen; die Flächen dieser Halbsäulen sind mit Rauten- und Leistenwerk verziert, wie man dergleichen häufig in den romanisch-byzantinischen Bauten des 11. und 12. Jahrh. sieht. Dieses Schiff wird so ziemlich in seiner Mitte quer durchschnitten von einer grossen vollkommen erhaltnen Arkadenwand, deren Anordnung mit der des Sanctuars in allen Theilen correspondirt. Die Verzierungen an diesen aus mehren Halbkreisen zusammengesetzten Arkaden bestehen aus Stuck. Girault de Prangey in seinem *Essai sur l'Architecture des Arabes* nimmt an, dass diese reichgeschmückten Wandfasaden sowie der Theil des Mittelschiffs zwischen ihnen gleichzeitig mit der Maksurah und dem Sanctuar entstanden sind, welche laut verschiednen authentischen Inschriften im 10. Jahrhundert errichtet wurden. (*Die*

chemitypische Abbildung, die wir hier beigeben, zeigt die Arkadenwand, welche das Hauptschiff durchschneidet.) Die höchste Dekorationspracht scheint aber für die Maksurah (Halle des Gebets) und das Sanctuar aufgespart worden zu sein, die noch heute von Vergoldungen und Mosaiken glänzen wie zur Zeit Hakems, welcher beide im J. 965 durch byzantinische Künstler oder unter deren Leitung ausschmücken liess. (Vgl. die in Lozano's *Antiguedades arabes de España* mitgetheilte



Inschrift, sowie die, welche A. de Laborde in seiner *Voyage pitt. de l'Espagne* beibringt.) Dieser Theil der Moschee ist das vollständigste und merkwürdigste Beispiel der durch byzantinischen Einfluss gehobenen arabischen Kunst im 10. Jahrhundert; auch scheint er keine merklichen Veränderungen seit der Zeit seiner Erbauung erfahren zu haben. Er scheidet sich in zwei Theile: in den vordern oder die „Maksurah,“ welche etwa dem Chor der christlichen Kirche entspricht, und in den hintern

Theil oder das „Sanctuar,“ die Concha des Allerheiligsten, worin der Koran, das Buch des Gesetzes, niedergelegt war. Der vordere Theil, die Maksurah, bildete ein längliches Viereck, das gegen Norden, Osten und Westen von schönen Arkaden in Hufeisenform und mit Bogen aus mehren Kreisstücken begrenzt wurde. Die Arkaden wurden von zwei Säulenreihen übereinander gestützt, die grösstentheils von Verde antico und rothgeädertem Marmor waren. An der Südseite begrenzte die Maksurah eine vertikale Wand, die mit Allem dekorirt war, was die launenhafteste Fantasie und die reichste Verzierungskunst ersinnen kann. Dieser Theil der Moschee bedeckt eine ganz mit Mosaiken überzogene Kuppel: ein wahres Meisterwerk in Construktion und Dekoration, das sich seit neun Jahrhunderten unversehrt erhalten hat. Die Kuppel vermittelt sich mit den vier Ecken des quadratischen Grundplanes durch eine Combination sich durchschneidender Halbkreisbogen, die ihr zu Stützpunkten dienen. Zwischen denselben lassen graziös durchbrochene Alabastertafeln ein schwaches Tagslicht in diesen Raum fallen. Die Südwand der Maksurah, in der sich der Eingang zum Allerheiligsten befindet, ist so gestellt, dass sie von allen Punkten im Innern der Moschee leicht bemerkbar ist. Diese in den lebhaftesten Farben stralende Prachtwand, die in der Kalifenzeit Mirab hiess, ist der allerreichstgeschmückte Theil des Bauwerkes; das Mirab zeigte, hier wie in jeder andern Moschee, den *Kiblah* genannten Punkt in der Richtung der Kaaba von Mekka für die beim Gebete der Moslemen vorgeschriebene Gesichtswendung an. In dieser Wand befindet sich eine mit dem Hufeisenbogen überwölbte Thür, die zum Sanctuar führt. Die breite Archivolte derselben ist in Keilsteinweise in verschiedne Felder getheilt, die in regelmässigem Farbenwechsel die reichste Mannichfaltigkeit an Mosaiken darbieten; mehre verzierte Simswerke umgeben die Archivolte, die von einer kufischen Inschrift auf breitem blauen Bande eingerahmt ist. Darüber befinden sich Bogenstellungen von Bogen aus mehren Kreisstücken, zwischen welchen Arkaden der Raum mit allerhand anmuthigen Verzierungen erfüllt ist. Der allgemeine Charakter der Skulpturen, Mosaiken und andern Ornamente dieses Theils der Moschee weist offenbar auf den Einfluss der Byzantiner hin. Die Mosaiken zeigen öfters einen Goldgrund, der aus kleinen Glaswürfeln gebildet ist, deren eine Fläche einen mit Glas überfangenen Goldüberzug erhalten hat; auf diesem Goldgrunde entwickeln sich Ornamente, Blumen, Guirlanden, Verschlingungen, selbst Inschriften etc., die aus blauen, grünen, rothen, weissen, gelben und schwarzen Glaspasten in mannichfaltigen Farbenabstufungen zusammengesetzt sind. Dieser Moscheetheil bietet eine Vereinigung von Reichthum, Schönheit und Zierlichkeit dar, wie an keinem andern Araberdenkmale gefunden wird. Nichts konnte über den bezaubernden Glanz gehen, wenn dieser Theil sowie die Schiffe während der Gebetstunden nach Sonnenuntergang oder vor Tagesanbruch durch jene Tausende von silbernen Lampen und Wachskerzen erleuchtet war, die nach allen Seiten hin ihre Lichtströme ergossen und erst die Wirkung der wundersamen Bogenarchitektur und der funkelnden Decken vollendeten! — Rechts vom Sanctuar befand sich in der Maksurah eine Art Kanzel, Mimbar genannt, auf welcher der Imam die verschiednen Gebete verlas. Diese Kanzel, die in der Welt nicht ihres Gleichen hatte (sie war aus den kostbarsten Hölzern gearbeitet, mit geschnitzten Bildwerken versehn, und hatte sieben Jahre Arbeit gekostet), ist leider seit dem J. 1572 verschwunden. — Von den zwei Seitenkapellen zur Rechten und Linken der Maksurah ist nur die rechtsliegende bemerkenswerth. Dieselbe war, wie man vermuthen muss, für die Kalifen bestimmt; sie ist zwar minder reich als die Maksurah dekorirt, weist aber doch manche merkwürdige und elegante Details auf. Sie hat ebenso vollkommen erhaltne Mosaiken wie das Mirab, ferner sehr künstlich durchbrochene Marmortafeln und Inschriften von meist musivischer Ausführung, endlich eine Kuppel, bei der schon das Holz eine Rolle spielt, denn es bildet Bogen, um die Gewölbe zu tragen, die mit einer Art Mastix construirt sein sollen. — Der späteste Theil der Moschee zeigt eine neue Phase arabischer Kunst. Wir meinen das kleine Bauwerk, das sich fast immitten des Monumentes des Abderrhaman erhebt und von den Spaniern sonderbar genug die Kapelle *Villa Viciosa* genannt wird. Fast im Centrum der Moschee liegt sie 3—4 Metres (9½—12½ rhein. Fuss) über dem Boden derselben; ihre Lage entspricht völlig jener der Tribünen, die in den alten Moscheen Kahira's sich finden, nur steht der Reichthum ihrer innern Dekoration ganz im Widerspruch mit der Einfachheit jener Tribünen der ägyptischen Moscheen. Sie mag gegen das 11. oder 12. Jahrh. erbaut worden sein. Unter dem Könige Don Pedro im 14. Jahrh. erfuhr sie eine gänzliche Erneuerung ihres untern Theiles, wie man aus den Ornamenten und Mosaiken erkennt, die sehr an die Alkassars zu Sevilla erinnern und gewiss noch von arabischen Werkleuten beschafft wurden. Das Innere der Villa Viciosa zeigt die Form eines länglichen Vierecks und ist im Norden und Süden durch zwei Arkaden geöffnet,

deren Bogen ausgezackt sind und auf Säulen ruhen, deren Kapitäle einen gewissen Anklang an die Antike haben; die senkrechten Wände über diesen Arkaden sowie die Ost- und Westseite sind mit vier grossen Bogen geziert, die in der Weise ausgeschnitzt sind wie jene im Alkassar zu Sevilla. Zart gearbeitete Stuckornamente und sternartige, polygonische und anders geformte Fayencefliessen vervollständigen die Dekoration an den untern Theilen dieser Kapelle. Die beiden grossen Bogen, die sich über den ausgezackten Bogenöffnungen der Nord- und Südseite befinden, haben zu Konsolen für ihre Kämpfer skulpirte Löwen, die nicht allein durch ihre gute Arbeit und offenbare Naturnachahmung merkwürdig sind, sondern besonders auch durch den Umstand Interesse gewähren, dass man lebende Wesen, weil deren Darstellung durch das Gesetzbuch des Profeten untersagt war, höchst selten in der Dekoration arabischer Architekturen antrifft. Rechts und links an der Westwand sind zwei Thüren mit Hufeisenbogen, zu welchen man jetzt auf Treppen gelangt, die zur Communication mit dem Innern der Moschee dienen. Eine Kuppel, bei welcher alle möglichen Combinationen angewandt sind und die ausserordentlich reich mit Holzschnitzwerk und Malerei ausgestattet ist, bedeckt dieses kleine Gemach, das als eine Perle arabischer Baukunst im grossen Moscheemonument erscheint, sonderbarerweise aber von frühern Autoren ganz unerwähnt geblieben und erst durch *Girault de Prangey* beschrieben worden ist. — Leider hat die ganze Moschee durchaus keine ihrer grossen Längenausdehnung entsprechende Höhe, daher die Gedrücktheit im Aeussern und Innern. Ein jüngster Tourist bemerkt: „Man hat das Innere vielfach mit einem Walde verglichen; ich finde, dass es vielmehr einer Markthalle ähnlich sieht.“ Die Moscheeanlage Abderrhamans ist kaum mehr kenntlich; die erste Entstellung war ihre symmetriewidrige Erweiterung durch den Wessir Almansor, der die Einheit und Harmonie des ursprünglichen Planes vernichtet hat. Dann kam das hier langsam aber systematisch zu Werke gehende Christenthum, das die Moschee den Gewohnheiten und Bedürfnissen seines Cultus anpassen wollte. Hier wurde ein Altar, dort eine Kapelle in die Säulenhallen eingebaut, und zuletzt ward sogar ein grosser Theil derselben geradezu weggerissen, um für einen Chor, der die Grösse einer ansehnlichen Kirche hat, Platz zu gewinnen. Die glänzenden Farben und Vergoldungen der Bögen und der Deckenwölbung sind unter einer frostig weissen Tünche verschwunden, und der Marmorboden der Moschee ist einem elenden Backsteinpflaster gewichen, das überdies die grosse Mehrzahl der Säulen bis an den Schaft vergräbt. Der einzige in ursprünglicher Gestalt erhaltne Moscheetheil, zugleich der allerheiligste Ort, nämlich die Kapelle des Korans, der von Othman geschrieben, mit Gold bedeckt, mit Perlen und Rubinen geziert, mit Nägeln auf einem Stuhl von Aloeholz befestigt war und eine seidene Decke hatte, übertrifft aber in dem unsäglichen Reichthume architektonischer Ornamentik fast Alles, was die christliche Kunst in ähnlicher Art geleistet hat. Denkt man sich diesen Styl mit derselben Pracht der Ausführung auf grössere Verhältnisse übertragen, so kann man zweifelhaft sein, ob die arabische Baukunst in Geist und Wirkung in der That hinter der gothischen zurücksteht. Hätten die Araber etwas mehr ins Riesenmässige gearbeitet, sie würden uns wohl noch einen ganz andern Begriff vom Geist und Wesen ihrer Kunst hinterlassen haben, denn des Menschen Sinn ist nun einmal so gemacht, dass ihm das Massenhafte vorzugsweis imponirt. — Ein grosser Missstand der Moschee ist die schwache Beleuchtung, die in den vordern Theilen nur durch die offenen Thüren und durch die Steinarbeit der Luftfenster, an den südlichen Orten aber unterhalb der kleinen Kuppeln etwas stärker hineindringt und die entfernten Stellen ungleich und matt durchscheint. Indess verleiht das magische Helldunkel dem Innern mit seinen Säulenalleen viele ganz eigenthümliche Reize, die durch Anordnung einer vollen Tagesbeleuchtung hätten verschwinden müssen. Für die Moscheeräume kam überhaupt weniger das Tageslicht in Frage als vielmehr die Beleuchtung durch Lampen und Kerzen, weil die bestimmten Gebetstunden der Gläubigen nach Sonnenuntergang und vor Tagesanbruch fielen. — Der eingebaute christliche Chor, den man an jeder andern Stelle als da, wo er sich findet, bewundern würde, ward nach den Zeichnungen des Architekten Hernan Ruiz errichtet, unter Kaiser Karl V. begonnen und nach hundert Jahren vollendet. Dieser an sich stattliche Einbau, der immer nur ein Gemach der Moschee bleibt, die er verdorben hat, besteht aus einem Sanctuarium mit einem Hochaltar und aus einem Chor für die Chorherren. Hier findet man ein äusserst kostbares Skulpturenwerk in Holz, nämlich das von Pedro Duque Cornejo geschnitzte Chorgestühl. Diese wundervoll gearbeiteten Stühle, wahre Meisterstücke der Holz- und Bildschnitzerei, erforderten 10 Jahre zu ihrer Vollendung, wie aus der Inschrift des nicht weit vom Gestühl aufgestellten Leichensteines des Künstlers ersichtlich ist. Man findet in den Füllungen einen ziemlich vollständigen Cyklus trefflich

ausgeführter alttestamentlicher Darstellungen. — Der schöne Hochaltar ist mit getriebener Silberarbeit geziert; dann sind bemerkenswerth die Gemälde von Palomino, die Statue St. Peters und ein schönes „Abendmahl," beide Werke von Paul Cespedes; endlich eine in Zeichnung und Färbung sehr tüchtige „Verkündigung" mit der Jahrzahl 1500, von Pedro de Cordova. — Als ein christlicher Bau ist ausser dem Chore der 1593 erbaute Glockenthurm zu erwähnen, der rechts von der in den Vorhof führenden Hauptthür der Moschee sich erhebt und an der Stelle des von Abderrhaman III. errichteten Thurmes steht, der mit einer Doppeltreppe versehn war und von welchem herab der Muezzin die Stunde des Gebetes verkündete. Der neuere Thurm ähnelt sehr der obern Abtheilung der Seviller Giralda. — In den Bädern Cordova's, die aus der Araberzeit übrig sind, findet sich jene Verbindung der antiken Säule und des korinthischen Kapitäls mit dem Hufeisenbogen wieder, wie man sie in der Moschee Abderrhamans sieht. Man darf diese Bäder daher der Frühzeit arabischer Baukunst zuschreiben. — Wenige Meilen von Cordova lag der Palast Zara, welchen Abderrhaman III. für seine geliebteste Gemahlin erbaut hatte. Rings um das Wasserbecken, das hier im Audienzsaale mit einem goldenen in Konstantinopel gefertigten Schwane prangte, befanden sich 12 wasserspeiende Thiergestalten, die in Cordova selbst gearbeitet waren. Im Kloster S. Geronimo bei Cordova wird noch ein bronzener Hirsch aufbewahrt, der von arabischer Arbeit scheint und auf der Stelle des bereits im J. 1008 zerstörten Palastes der schönen Zara gefunden sein soll. — Vergl. *Girault de Prangey: „Monuments arabes et moresques de Cordove, Séville et Grenade"* (*Paris* 1837—41), desselben Autors *„Essai sur l'Architecture des Arabes et des Mores"* (*Paris* 1842) und die von *Perez de Villa Amil et Escosura* seit 1842 herausgegebene *„Espagne artistique et monumentale."*

Corinth; s. unter K.

Corinthiarii oder *fabri a Corinthiis* hiessen die Arbeiter von Gefässen aus korinthischem Erz.

Coriolano, Bartolommeo und Battista, wahrscheinlich Söhne des Nürnbergers Christoph Lederer, der bei seiner Ansiedelung in Italien seinen Namen in Coriolano übersetzt hatte. Bartolommeo, für Italien der letzte Holzschneider im 17. Jahrh., der noch im guten Geschmack gearbeitet hat, ward zunächst durch Christoph unterrichtet und vollendete seine Bildung unter Guido Reni zu Bologna. Hier wird er denn in den J. 1630—47 sehr thätig gefunden. Seine schönen Schnitte (meist *en camaïeu*, mit mehren Platten zum Uebereinanderdruck) sind fast alle nach Gemälden und Handzeichnungen seines geliebten Meisters Guido gearbeitet. Man kann nichts Schöneres und Angenehmeres im Formschnitt sehen als die malerischen Schnitte Bartolommeo's. In der Zeichnung stets von reinem Geschmack, weisen sie namentlich herrlich gelungene und charaktervolle Köpfe auf. — Battista Coriolano, zu Bologna geboren und 1649 verstorben, lernte die Malerei bei Valesio, warf sich aber auf den Kupferstich und verdiente sich auf diesem Felde das Lob eines guten Zeichners und zierlichen Grabstichelführers. Seine Stichweise nähert sich der des Villamena. Bartsch beschreibt von ihm 223 Kupfer und legt ihm auch vier Holzschnitte bei. Wenn letztre wirklich von Battista sind, so würde die Nettigkeit ihrer Behandlung bedauern lassen, dass er so wenig in Holz geschnitten hat. Manche wollen die Schnitte Battista's, deren übrigens noch mehre ausser den von Bartsch verzeichneten sich finden sollen, seinen etwas kalt lassenden Stichblättern vorziehen.

Coriolano, Christoph, kein Italiäner, sondern ein Deutscher, dessen eigentlicher Name Lederer war. Zu Nürnberg um 1540 geboren, begab er sich von hier um 1560 nach Venedig, wo er als Holzschneider sich Namen erwarb. Er starb um 1600 in Italien, man weiss nicht an welchem Orte. Seine berühmteste Arbeit sind die Künstlerbildnisse, welche er zu dem Biographieenwerke des Vasari nach dessen Zeichnungen geschnitten hat. Ferner sind von ihm die Holzschnitte im Vögelwerke des Ulysses Aldrovandini und die im Buche des Hieronymus Mercurialis *de arte gymnastica* (*Venetiis* 1587). — Aller Wahrscheinlichkeit nach war Chr. der Vater des Battista und Bartolommeo Cor.

Cornacchia und **Baselli**, zwei Kupferstecher zu Parma, stachen um 1840 das Hauptgemälde des in der historischen Landschaft sich auszeichnenden Marchese Massimo d'Azeglio: die Darstellung des Kampfes der italiänischen und französischen Ritter bei Barletta (während der Feldzüge Gonsalvo's von Cordova in Apulien), in welchem erstere Sieger blieben.

Cornejo, Pedro Duque, heisst der Meister des Chorgestühls von wahrhaft wundervoller Arbeit, welches in dem in die Cordover Moschee eingebauten katholischen Chore gefunden wird. Reisende, die Gelegenheit gehabt haben, mehrmals Werke dieser Art zu sehen, versichern, nie etwas so Vollkommenes bewundert zu

haben als dieses Werk. Sämmtliche Chorstühle sind aus Holz gearbeitet und enthalten in den Füllungen einen ganzen Cyklus von vortrefflich ausgeschnitzten Darstellungen alttestamentlicher Gegenstände. Sie sind das Produkt zehnjährigen Fleisses, wie die Inschrift auf dem Leichensteine des nicht weit von seinen Meisterwerken ruhenden Künstlers besagt.

Cornelisz, Cornelis, geb. zu Haarlem 1562, reiste, nachdem er vom jungen Pieter Aertsen oder Langhen Pier unterrichtet war, 17 Jahre alt nach Frankreich, begab sich aber wegen der hier herrschenden Pest nach Antwerpen zu Frans Pourbus und Gillis Coignet, worauf er nach Haarlem zurückkehrte. Hier stiftete er mit Carel van Mander, der 1583 nach Haarlem kam, eine Malerakademie. Cornelisz malte ungemein viel Mythologisches, auch Allegorisches, ferner Bildnisse und geschichtliche Gesellschaftsstücke. Im J. 1583 malte er die Vorsteher des Haarlemer Schiesshauses und im J. 1599 für das Coocker-Huys zu Haarlem die Versammlung der dasigen Bürgerkapitäne. Vermisst man auch in seinen Werken die eigentlich belebende Kraft und Leidenschaft und ein tieferes Interesse, durch welches man gefesselt würde, so bleibt ihm doch das Verdienst, einer der tüchtigsten Maler seiner Zeit gewesen zu sein. Die Zeichnung ist nicht allein richtiger, sondern auch nicht so manierirt, wie in andern Erzeugnissen der Zeit. Das Nackte ist warm und weich behandelt, das Kolorit schön. Cornelisz malte noch in den J. 1614 und 1619, und starb 76 Jahre alt im J. 1638.

Cornelius, Peter, einer der Hauptrepräsentanten der heutigen deutschen Kunst, hochverdient als Wiederaufbringer der Freskomalerei, ward am 13. Sept. 1787 zu Düsseldorf geboren, wo sein Vater Aufseher der Bildergallerie war. Frühzeitig wurde C. mit den schönsten und kräftigsten Kunstformen vertraut; denn der Vater liess ihn nach Raffael zeichnen, zunächst nach den Köpfen der Stanzen, dann überhaupt nach den Meisterbildern, wie sie in den Stichen von Marcantonio und Volpato geboten waren. Bald aber drängte ihn seine lebhafte Phantasie zur selbständigen Zeichnung, und schon als zwölfjähriger Knabe machte er Bleistiftumrisse von Schlachten und Jagden, wo er in der Hintereinanderstellung der Figuren einen entschiedenen künstlerischen Sinn offenbarte. In seinem 15. Jahre verlor er den Vater, und es fehlte nicht viel, dass Peter jetzt, wo er mit einem ältern Bruder seine Mutter und die vielen Geschwister unterstützen musste, der Akademie und der Malerei entzogen worden wäre, denn ängstliche Hausfreunde, denen das selbständige Schaffen des seine Kraft fühlenden Jünglings zu hoch ging und die ihm in der Malercarrière schlechtes Brot prophezeieten, riethen ihm das Goldschmiedsfach als ein Handwerk an, wobei er als guter Zeichner verdienen könne. Diesem Rath widersetzte sich aber die Mutter, die in der That das Talent ihres Sohnes besser verstand und dadurch, dass sie volles Vertrauen auf seine Kraft setzte, seine Liebe zur Malerei bis zur Begeisterung steigerte. Um sich Geld zu verschaffen, musste er freilich viel Kalenderzeichnungen, Stammbuchblätter, Kirchenfahnenbilder und Anderes der Art liefern, wo er aber dem Geringfügigen immer die interessanteste Seite abzugewinnen und etwas Künstlerisches zu geben wusste. Auf Alles einzugehen genöthigt, was man zu zeichnen und zu malen von ihm verlangte, kam ihm Gelegenheit genug, in fast allen Gattungen der Malerei sich zu versuchen und einzuüben. Stets blieb er dabei der Worte seines Vaters eingedenk, welcher gesagt hatte: man lerne bei Allem etwas, wenn man das, was man mache, nur aufs Beste zu machen bemüht sei. Er suchte in den Zeichnungen seine Gedanken auf eigenthümliche und Wirkung versprechendste Weise auszudrücken, und auch, wenn er nach Antiken zeichnete, verfuhr er dabei nach seiner Weise. Um nicht in sklavische Nachahmung zu versinken, sondern die eigene Schöpfungskraft lebendig zu erhalten, suchte er die früher nach Antiken, nach Modellen oder nach der Natur gemachten Zeichnungen aus dem Gedächtnisse zu wiederholen, und hierin errang er eine so ausserordentliche Fertigkeit, dass er überhaupt Alles, dessen er sich lebhaft erinnerte, ganz so gut wiedergab, als hätte er es an Ort und Stelle gezeichnet. Die ersten grössern Bilder, welche der neunzehnjährige Jüngling im J. 1807 malte und die bei vielen Fehlern doch das Gepräge von Erhabenheit tragen, sieht man noch heut (aber schon sehr verblichen) in der Kirche zu Neuss bei Düsseldorf; es sind grau in Grau gemalte Kuppelfresken mit riesengrossen Figuren, die zwar nur jugendliche Versuche, aus dem Stegreif auf der Mauer zu zeichnen, heissen können, aber doch des gewaltigen Ausdrucks wegen bemerkenswerth sind. Im J. 1809 machte er sich zur Reise nach Italien auf, verweilte aber zunächst noch einige Zeit in Frankfurt, wo er viel Theilnahme und sofortige Beschäftigung fand, namentlich bei dem kunstliebenden Freih. v. Dalberg, dem damaligen Fürst-Primas. Hier malte C. in Oel eine heil. Familie, eine Grablegung, eine Flucht nach Aegypten, die klugen und thörigen Jungfrauen, und zeichnete die berühmten Compositionen zu Goethe's Faust (von

Ruscheweyh in Rom gestochen), die nicht nur den Beifall des grossen Dichters selbst erhielten, sondern rasch auch dem Namen Cornelius die Achtung der ganzen Kunstwelt verschafften. In diesen Zeichnungen spricht sich schon ganz entschieden der Charakter seiner spätern und grössern Werke aus, nämlich Einfachheit der Ausführung bei grossartiger Auffassung und tiefes Ergreifen des Gegenstandes von seiner poetischen Seite. Im J. 1811 langte C. endlich in Rom an, wohin ihm schon mehre deutsche Kunstgenossen (wie Joseph Koch aus Tyrol, Overbeck aus Lübeck, Platner aus Leipzig und Wilh. Schadow aus Berlin) vorangezogen waren. Mächtig fühlte er sich in seinem Wesen zu Friedrich Overbeck hingezogen, mit dem ihn fortan die treuinnigste Freundschaft verband. Sie siedelten sich in einem alten verlassenen Kloster an und theilten sich hier jeden Sonntag ihre die Woche über gemachten Zeichnungen mit, um ihre Bemerkungen darüber auszutauschen und sich gegenseitig über ihr Gutes wie über ihr Fehlerhaftes zu verständigen. In dieser glücklichen Abgeschiedenheit zeichnete C. seine allbewunderten Nibelungenblätter, die so herrliches Zeugniss von jener eben damals unter den Deutschen wiedererwachenden Liebe für das Romantische der altvaterländischen Poesie und Kunst ablegen. Wie ein grosser Tonmeister schon in der Ouvertüre zu seiner Tonschöpfung die kräftigsten und anmuthigsten Weisen erklingen lässt und das folgende Ganze in seinen erschütternden und gewinnenden Zügen skizzirt uns vorführt, so verfuhr Cornelius beim Entwurfe des Titelblatts zum Nibelungenlied, welches Hauptblatt in wenigen, aber kolossal erdachten, energischen Darstellungen das ganze grosse Heldenlied sinnbildlich erklärt und dessen bedeutsamste Momente tief ins Gemüth des Betrachtenden prägt. Und so fanden seine das altdeutsche Helden- und Volksthum für unsere heutige Anschauung fest normirenden Auffassungsweisen Eingang und Theilnahme nicht nur in Deutschland, sondern überall, wo noch germanisches Blut rollt und deutsches Leben und deutsche Kunst begriffen und gewürdigt wird. In reger schöpferischer Thätigkeit verlebte C. mehre Jahre in Rom; er selbst hat hinsichtlich der Periode seines dortigen Aufenthalts bekannt, dass in dem deutschen Künstlerkreise, dem er sich angeschlossen und der sich noch durch Philipp Veit aus Frankfurt, Daniel Fohr und Andere erweitert hatte, die geistige Entwickelung mittelst der Begeisterung alle historisch gegebenen Grade durchlief, so dass die Bahnen von Jahrhunderten durchkreist wurden. Zugleich war C. dort der einzige in sich feste Geist, der, indem er auf die kunstgeistige Richtung der deutsch-römischen Schule entschieden bestimmend wirkte, sich von dieser Richtung selbst, welche nach der religiösen Seite hin für die schwächern Gemüther gefährlich ward, niemals beherrschen liess. Allerdings war er von Haus aus Katholik, aber er wurde auch nicht katholischer, als er ursprünglich war, denn bei seiner Erziehung durch eine fromme, durchaus nicht bigotte Mutter, und bei seiner ganz ungelehrten Bildung, worin die Bibel sein einziges Buch gewesen, hatte er gleichförmige, constante Gesinnungen und Ueberzeugungen angenommen, die bei ihm so fest waren als seine Erfahrungen. Deshalb blieb er auch stets in dem Kreise des preussischen Gesandten Niebuhr heimisch, während die Mehrzahl der übrigen Vertreter der deutschen Malerei in Rom sich bis zur Bigotterie katholisch geberdete und aus lichtscheuer Frömmelei das gastfreie Haus des geistreichen protestantischen Niebuhr mied. So wenig stockkatholisch war Cornelius, dass er auch die Heiden liebte, deren klassische Autoren und Denkmale ihm das Kunstschöne klarer und heiterer zeigten, als seine mönchischthuenden Kunstgenossen vertragen mochten. In jener Zeit des rastlos thätigen Strebens suchte C. nach neuen wirksamen Mitteln zu seinen grossartigen Entwürfen; er erkannte, dass unter allen Malarten es nur die Wandmalerei sei, die den Charakter seiner epischen Darstellungen auszudrücken vermöge. Nun galt es, die ziemlich entschlafene Kunst der Malerei in frischem Kalk wieder lebendig zu machen, und er wagte das für die neuere Kunstentfaltung so wichtige Unternehmen zuerst in der Wohnung des preuss. Generalkonsuls Bartholdy auf Trinità de' Monti, wo der Begeisterte auch seine Freunde Overbeck, Veit und Schadow dafür gewann. Man hatte sich zu einem Bildercyklus aus der Historie von Joseph in Aegypten verbunden, und nicht nur dass C. das Ganze leitete, lo leistete er auch mit der eigenen ausführenden Hand das Bedeutendste. Er wählte für sich die Traumdeutung und den Moment, wo sich Joseph seinen Brüdern zu erkennen gibt, welche Fresken wohl genugsam durch Stiche bekannt sind. Leuchtete in seinen frühern Compositionen zum Faust und zu den Nibelungen das gewaltige Genie des Meisters siegreich, aber oft noch in ungezügelter Kraft hervor, die das künstlerische Mass beeinträchtigte, so trat nun in seinen Schöpfungen in der Villa Bartholdy dieser Geist des Masses bei einer nicht minder genialen Durchdringung der Aufgabe auf das Erfreulichste hervor und gab dem Ganzen das Gepräge der edelsten Harmonie. Betrachten wir den uns näher liegenden Carton der Wiedererkennung Josephs, der zu den

schätzenswerthesten Besitzthümern der Berliner Kunstakademie gehört und nach welchem das Fresko im Rom ausgeführt ist, so finden wir nicht allein die Gesammtanlage der Composition, die Eintheilung und Zusammenfügung der Gruppen und die Führung der Hauptlinien, sondern auch alles Einzelne von hoher künstlerischer Besonnenheit erfüllt. Es herrscht eine Feinheit der Charakteristik darin, die sich über alle Einzelheiten der Gesichts- und Körperbildung, der Gebärde und Bewegung erstreckt und die mannichfaltigste Abstufung des Gefühles zum Ausdruck bringt. In der Körperbildung und vornehmlich auch in der Gewandung zeigt sich ein durchgebildetes Verständniss, eine treue Beendung und Vollendung, in deren Beobachtung das Gefühl des Beschauers sich der wohlthuendsten Sicherheit erfreut. In den Dingen, die dem Kostüm angehören, findet sich zwar Mancherlei, was ziemlich verschiedene Culturepochen andeutet (charakteristisch für die Zeit, in welcher die Composition ausgeführt ward, und für die Vorbilder, von welchen jener neue Aufschwung unserer Kunst ausging); doch auch hier waltet jener Geist des künstlerischen Maases vor, und das Verschiedenartige macht sich für den Totaleindruck wenigstens nicht auf störende Weise bemerklich. (Sehr gut ist der gedachte Carton in einem Stiche von A. Hoffmann wiedergegeben, welches Blatt 1843 bei Lüderitz in Berlin erschien und in einer den ältern italiänischen Meisterstichen verwandten Stechweise ausgeführt ist.) Da die Malereien in der Villa Bartholdy so wider Verhoffen herrlich gelungen waren, wurden C. und seine Freunde auch vom Marchese Massimi zu Freskomalereien in dessen Villa beauftragt. Hier sollten sie einen Bildercyklus aus italiänischen Dichtern liefern; Cornelius wählte das göttliche Gedicht des Dante als des ihm entsprechendsten Dichters, und entnahm die Darstellungsmotive dem Paradies. Seine Entwürfe zu demselben offenbaren bei bezaubernder Anmuth eine erhabene Seelenruhe, wo er den göttlichen Dichter an der Hand der verklärten Beatrice in die Wohnungen der Seligen führt. Doch diese Umrisse zu Dante's Paradies, wie wir sie aus Stichen und Lithographien kennen, gelangten nicht zur Ausführung *al fresco;* der Künstler trug bereits ganz andere Bilder in seiner Seele und überliess es dem Tyroler Joseph Koch und dem Frankfurter Philipp Veit, den Dante nach deren eigenen Entwürfen in der Villa Massimi an der Wand zu verherrlichen. Es bemächtigte sich seiner das stärkste Heimweh und er schwelgte in dem Gedanken, seine ganze Kraft im Vaterlande zu offenbaren und hier die Gebilde seiner Seele zur vollsten Erscheinung zu bringen.

So konnte ihm nichts erwünschter kommen als die Berufung zum Direktorat der Düsseldorfer Akademie, wodurch er im J. 1820 dem Vaterlande zurückgegeben ward. Nun galt es für Cornelius, die ganze ihm eigene Energie aufzubieten, um die in den langen Kriegsjahren tiefgesunkene Akademie von Grund aus zu reformiren und sie auf einen Höhepunkt zu bringen, auf dem sie sich einen europäischen Namen sichere. Er sammelte sich einen Kreis von vorzüglich begabten Schülern, die ihm um so begeisterter anhingen, da er sie ganz ihren Anlagen gemäss sich auf das Freieste entwickeln liess. Die eklektischen Formen, diese Ausgeburten akademischer Pedanterie, verschwanden sammt den steifen Gliedermännerfiguren; die Natur bekam wieder ihr volles Recht und wurde in ihren verschiedensten Aeusserungen aufgefasst und vorgestellt. Es war hohe Zeit, die Malerei wieder zu der reinen Wahrheit der Natur und zum Ausdruck edler Gesinnung zu erheben, welche sie durch den Leichtsinn der letzten Jahrhunderte verloren hatte. Die manieristischen unwahren Richtungen in ihr Nichts zurückweisend, suchte C. die ideale Kunst auf ihre klassische Höhe zurückzuführen und in seinen Schülern nur Priester dieser würdigsten Richtung heranzuziehn. Natürlich musste dabei sein Augenmerk auf die monumentale Malerei gerichtet sein, daher er vor Allem bemüht war, das in Rom begonnene Werk der Wiedererweckung des Fresko's nun in Deutschland fortzusetzen. Er bildete sich zu diesem Zweck die besten Kräfte unter seinen akademischen Eleven heran; namentlich waren es Wilh. Kaulbach, Götzenberger, Herm. Stilke, Heinr. Stürmer, Adolf Eberle, Karl Heinr. Herrmann und Ernst Förster, welche den Stamm der neuen Schule für monumentale Kunst bildeten. Auch fehlte es nicht an Bestellungen; so wurde auf des Meisters Anregung ein jüngstes Gericht im Assisensaal zu Koblenz angefangen, das aber unvollendet blieb; in der Aula der Bonner Universität wurden die vier Facultäten und auf der Burg des Barons von Plessen mythologische Darstellungen gemalt, deren Ausführung *al fresco*, sowie die vorherige Cartonszeichnung Cornelius ganz uneingeschränkt seinen Schülern überliess. Ihm selber war eine höhere Aufgabe geworden, deren Ausführung ihn fast zehn Jahre beschäftigte und die völlig seiner Neigung entsprechend ihm Gelegenheit gab, die ganze epische Fülle seiner geistreichen Anschauungen zu offenbaren. König Ludwig hatte nämlich noch als Kronprinz ihm die Darstellung der griechischen Mythen und der Hauptscenen der homerischen Iliade

in zwei Sälen der Münchner Glyptothek übertragen. Diesem bedeutsamen Auftrag konnte Cornelius trotz seiner Stellung als Düsseldorfer Akademiedirektor bequem entsprechen, denn zum Fresko bedurfte er gerade die Sommermonate, die ohnehin auf der Akademie fast lauter Ferien wurden. Er wanderte nun regelmässig zu dieser Zeit mit seinen besten Schülern nach München, und so begann in den Sälen der Glyptothek ein gemeinsames Künstlerstreben, wie es früher vielleicht nur in Italien gesehen worden. Die Zeit schien jetzt gekommen, wo der deutsche Geist auch durch die bildende Kunst sich wieder dauernde Denkmale setzen und so den Ruhm seines Wirkens späten Jahrhunderten verkünden könne. Indess Cornelius noch mit der Ausführung des epischen Bildercyklus beschäftigt war, wobei er am meisten von Zimmermann und Schlotthauer (Professoren der Münchner Akademie) unterstützt wurde, starb der bisherige Münchner Akademiedirektor Johann von Langer, dessen Stelle sofort an C. überging. Unstreitig würde C. bei längerem Aufenthalte in Düsseldorf die Kunst in ganz Rheinpreussen umgestaltet haben, aber es war jedenfalls das Beste für den nie gern rastenden Genius, dass Baiern ihn 1824 den preussischen Rheinlanden entriss, die ihn doch nicht so sattsam beschäftigen konnten, als es in der königl. Isarstadt unter dem günstigsten Gestirn eines für Kunst glühenden Fürsten geschah. Von jener Zeit an, zumal seit der Thronbesteigung König Ludwigs im Jahre 1825, entfaltete sich zu München eine ungeheuere Kunstthätigkeit, besonders hinsichtlich der Malerei. Cornelius war auch hier der Genius und das Haupt der neuen Schule, zu deren Richtung selbst schon ältere Künstler theils aus freier Wahl, theils unbewusst übergingen. Es wurde die auf scharfer Beobachtung der Aeusserungen des geistigen Lebens beruhende Charakteristik zum Kunstprincip erhoben. Die Kunstdarstellung sollte fortan nicht blos flüchtig ergötzen und durch harmonische Farbengebung das Auge angenehm berühren; vielmehr sollte jetzt der Geist wahrhaft erhoben und das in der epischen Malerei bewirkt werden, was Aristoteles als Zweck der Tragödie bezeichnet: Klärung der Leidenschaften. Dem Anreger und Begründer einer so grossartigen, mit geistigem Adel auftretenden Kunstrichtung glaubte König Ludwig den ersten von ihm zu verleihenden Civilverdienstorden ertheilen zu müssen, was am letzten Tage des Jahres 1825 geschah, wo er den Meister und dessen Gesellen bei den Freskoarbeiten in der Glyptothek überraschte, jenem das Ordenszeichen auf die Brust heftend mit den Worten: „Es ist das Erste, was ich seit meiner Thronbesteigung verleihe; man pflegt Helden auf dem Schauplatze ihrer Thaten zu Rittern zu schlagen.“ Damit war zugleich die sogen. persönliche Adelung verknüpft, die im Wörtlein „von“ besteht, wodurch freilich ein Mann wie C., der den höchsten Adel, den unverleihbaren des Geistes, in sich trägt, gar nicht erhoben werden kann.

In der Glyptothek wurden die Fresken im Jahre 1830 vollendet. In dem sogenannten Göttersaale bestehen sie in drei grossen Wand- und vielen kleinen Deckenbildern, führen uns die drei Reiche der Kroniden (Zeus, Poseidon und Pluton) vor, und zeigen uns in scharf logischer bildlicher Entwickelung auf die umfassendste Weise den Ideengang und Charakter der hellenischen Mythe. Im Trojanersaal hat dann C. ebenso genial und logisch durch Darstellungen aus der Iliade den Geist und das Wesen des griechischen Heroenthums entfaltet. Noch während der Ausführung dieser Darstellungen aus der griechischen Götter- und Heroensage fasste er die Idee zu einem christlich-religiösen Epos, das er in einem umfassenden Freskencyklus für einen kirchlichen Zweck auszuführen Verlangen trug. Dieser Gedanke, vom König Ludwig mit Begeistrung ergriffen, wurde nun denkwürdiger Weise die Hauptveranlassung zu dem späterhin von der Stadt München unternommenen Bau der Ludwigskirche, die darum im Rundbogenstyle erbaut ward, weil grade dieser einer lokalnationalen Entwicklung besonders fähige Styl, welchem Cornelius vorzüglich zugethan ist, durch seine geräumigen Mauerflächen der Malerei den freisten Zutritt zur Architektur gestattet. Hier führte denn unser Meister die Geschichte und Mythe des Christenthums in einer Reihe kolossaler Darstellungen vor, die uns als ein gewaltiges Epos in Farben erscheinen, dessen grossartige und ergreifende Gesänge an Wänden und Decken geschrieben stehn. Wie in der Glyptothek das Heidenthum, so ist in der Ludwigskirche das Christenthum als ein in der Weltordnung abgeschlossenes grosses Ganze behandelt. Zum Grunde gelegt sind dieser eposähnlich verbundenen Gemäldefolge die drei Hauptmomente des christlichen Glaubens: Gott Vater als Weltenschöpfer und Welterhalter, der Sohn als Fleisch gewordenes Wort, als Erlöser und Richter der Lebendigen und der Todten, und der von Vater und Sohn ausgehende Geist in der Gemeinschaft der Heiligen. Epoche machend in der Geschichte der ganzen neuern Kunst, nicht nur der neuern deutsch-christlichen Kunst, sind die Darstellungen der Weltschöpfung, der Kreuzigung und des jüngsten Gerichts, in welchen Bildschöpfungen sich Cornelius zum Malerfürsten seiner ganzen Zeit erhoben

hat. (Das jüngste Gericht und die Kreuzigung liegen dem grössern Publikum in ausgezeichneten Stichen von Heinrich Merz nach den Cartons des Meisters vor; am Charakteristischsten ist der Carton der Kreuzigung wiedergegeben; dieser Stich von 2 Fuss Höhe und 16½ Zoll Breite trägt die Unterschrift: *Proprio filio suo non pepercit Deus, sed pro nobis omnibus tradidit illum.*) Die Composition des Freskogemäldes der Weltschöpfung, welche wir hier nach einem treu dem Meistercarton nachgebildeten Umrisse im Holzstich (auf der nächsten Seite) mittheilen, ist folgenden Inhalts. Innerhalb des Thierkreises auf dem Bogen des Himmels thronend sehen wir den Herrn und Schöpfer der Welt unter dem Bilde eines bejahrten, aber in der Vollblüte seiner Kraft stehenden Mannes. Das starklockige Haupthaar als charakteristisches Merkmal männlicher Vollkraft erhebt sich mächtig über der hohen Stirn und tritt mit dem in dreifacher Abstufung sich verdichtenden Barthaare zusammen, so dass es wie ein gewaltiger Nimbus das schöne ausdrucksvolle Antlitz umschliesst. Der Herr ist im höchsten Moment des Schaffens begriffen, indem er zugleich ordnend den auf den Wink seiner Finger aus dem Nichts hervorgerufenen Himmelskörpern, der Sonne und dem Monde, ihre unveränderliche Bahn anweist. Dieses doppelte Moment des Schaffens und Anordnens spricht sich in der bewegten Erhebung der Arme wie in der Richtung der beiden Zeigefinger aus. Den Erdball, der ihm zum Schemel seiner Füsse dient, tragen und halten die in anbetungsseliger Liebe zum Herrn aufschauenden Cherubim, welche zur Andeutung ihrer geistigen Wirksamkeit und schnellen Thatkraft mit vier Flügeln erscheinen, wovon zwei ihren Leib bedecken, der somit in Flügeln endigt. Hoch oben in der vom höchsten Glanz erfüllten Himmelssphäre sieht man im Halbkreise die dreifach geflügelten Seraphim, diese entkörperten Wesen, die über Gott Vater schweben und das grosse Halleluja anstimmen. Die Kopfbildungen dieser an die Stelle im Jesaias (Kap. 6, V. 2) erinnernden Seraphim sind von bewundernswürdiger Mannichfaltigkeit und Lieblichkeit. Zu beiden Seiten Gott Vaters erscheinen nicht blos als die einzelnen Ausströmungen, Wirkungen und Zeugen, sondern zugleich als die thätigen Mithelfer und Vollstrecker des schöpferischen Wortes fünf andere Engelchöre mit ihren Attributen, huldigend und in den allgemeinen Chor mit Lobgesängen einstimmend; zuerst in der Nähe des Gottesthrones, zu beiden Seiten der Cherubim, sieht man die *Throni* oder Fürstenthümer, die als die unmittelbaren Theilnehmer und lebendigen Spiegel der göttlichen Macht und Herrlichkeit prächtige reichgefaltete Gewänder und kostbare mit Edelsteinen und Kreuzen geschmückte Kronen tragen. In tiefanbetender Stellung bringen sie dampfendes Räucherwerk in Schaalen als ihre Opferung dar, und huldigend legt vor dem Herrn einer der Engel seine goldene Krone zu Füssen, während genüber ein anderer in andächtiger Hingebung mit gefaltenen Händen aufs Knie gesunken ist. Ueber ihnen, etwas tiefer zurück, sieht man zur Rechten Gottvaters die anmuthvollen Gestalten der *Virtutes* (der Kräfte und Tugenden), welchen Zither und Harfe in die Hände gegeben sind, um sie als Verkünder der göttlichen Weltschöpfung, zugleich aber, da das Saitenspiel das Symbol des Gottesdienstes ist, als Vorsteher der religiösen Dichtkunst und Musik und dann auch in weiterer Beziehung als die Vertreter aller übrigen Künste zu bezeichnen. So auf ihren himmlischen Ursprung zurückgeführt erscheinen die Künste vorzugsweise als eine Offenbarung der höchsten und tiefsten Geheimnisse der Weltschöpfung. In den sie repräsentirenden Engeln liegt der Begriff der selbständig schaffenden Geisteskraft ausgesprochen; ihr Antlitz ist mit dem sanften Reize halbentknospeter Jugendschöne und ihr Haupt mit einem Kranze von Blumen geschmückt, wodurch auf das tiefere den Künsten zum Grunde liegende nie alternde Leben der Seele, des Gemüthes und der Fantasie hingedeutet ist. Ihnen genüber erblickt man die *Sapientiae* (die sogen. Einsichten oder Würden, die hier vielmehr „Wissenschaften" heissen dürfen) in zwei jugendlich ernsten Gestalten, im Begriff, die Tiefen der Schöpfung nach Raum und Zeit zu ermessen, indem der eine Engel mit Himmelskugel und Zirkel, der andre mit dem Stundenglase erscheint. Sie bezeichnen das Wissen, welches aus der Betrachtung des Seienden hervorgeht und in der Erkenntniss der beiden ewigen Grundprincipien der Dinge, des Raumes und der Zeit, seine Vollendung findet. Das Haupt dieser Engel des Forschens und Wissens ist mit Lorbeern geziert. Hoch über ihnen zur Linken Gott Vaters erscheinen die *Potestates* (Gewalten) mit Palmzweig, Friedensstab und Erdgloben, das Haupt mit der Mauerkrone bedeckt, lauter Sinnbilder der auf Sieg, Ueberwindung und Gesetz gegründeten Macht des Friedens, und diesen genüber die *Dominationes* (Herrschaften) mit Buch und Schwert, wodurch die ausübende Gewalt, und mit dem Oelzweige, wodurch die Gnade und Milde bezeichnet werden. An die besagten sieben himmlischen Chöre aber, in welchen das gesammte geistig sittliche und social politische Leben der Menschen versinnbildlicht ist, reihen sich noch die beiden Ordnungen der



Erzengel an, welche die beiden abgesonderten Ausschnittfelder oder Kappen des Bandgewölbes füllen. (In unserm Holzschnitt sind dieselben weggeblieben.) Kein Maler vor Cornelius hat das Drama der Weltschöpfung mit solchem wahrhaft philosophischen Kunstgeiste, mit solcher Tiefe dichterischer Gestaltung aufgefasst und behandelt. Keiner vor Cornelius hat dieses Drama in so erschöpfender Vollständigkeit aufzufassen und mit den das geistige Leben des Universums und der Menschheit bewegenden und beseelenden Kräften in eine so innige und anschaulich lebendige Verbindung zu bringen verstanden. Michelangelo und Raffael haben nur Bruchstücke von diesem Drama gegeben, grossartige Bruchstücke zwar, aber immerhin blos abgerissene Versuche! Erst Cornelius war es vorbehalten, in dieser seiner auch durch Klarheit, Einfachheit und harmonische Vollendung des Ganzen und Einzelnen ausgezeichneten Darstellung ein Schöpfungsbild von der grössten künstlerischen Bedeutung zu schaffen. Nächst diesen gewaltigen Schöpfungen in der Ludwigskirche ist des im Vergleiche zwar minder grossartigen, aber nicht minder poesievollen und ungemein reichen Gemäldecyklus Erwähnung zu thun, welchen Cornelius in den Loggien der Pinakothek geschaffen hat. Bei der malerischen Ausschmückung dieser Loggien waren die Hauptmomente aus dem Leben der berühmtesten Maler seit dem Aufkeimen der christlichen Kunst bis zu deren höchsten Blüte so darzustellen, dass Wesen, Wirken und Charakter nicht nur der einzelnen Künstler, sondern auch der verschiedenen Entwicklungsperioden der mittelalterlichen Kunst zur lebendigen Anschauung gebracht würden. Der durch diese Aufgabe gebotene Reichthum an Thatsachen und die ausserordentliche Mannichfaltigkeit geistiger Beziehungen machten die Forderung des Arabeskenstyls, dieser aber wiederum die vielseitigste Anwendung der allegorischen Bildersprache nöthig. So sehen wir in den Arabesken und allegorischen Figuren die leitenden Grundgedanken sich verknüpfen und verschlingen, und indem sich in ihnen die tiefer liegenden Verhältnisse der einzelnen Schulen und Künstler zu einander offenbaren, wiederholen sich natürlich die in der Geschichte der italiänischen Malerei zur Anwendung gekommenen Arabesken sämmtlich und die Allegorien wenigstens zum Theil in den entsprechenden Momenten der deutschen, niederländischen und französischen Kunst, welcher Fall auch in Beziehung der äussern Anordnung des Bilderschmuckes eintritt. Die erste Loggia stellt den Bund der Kirche mit den Künsten dar; die letzte zeigt die Apotheose der Malerei. Von beiden Seiten mit den Anfängen der Kunst beginnend und den allmäligen Entwicklungsgang derselben in den bezüglichen Bildern weiterführend, treffen diese in der mittlern, der Verherrlichung Raffaels geweihten Loggia wie in ihrem geistigen Mittel- und Höhenpunkte zusammen. Wir können hier nicht auf alle die einzelnen herrlichen Bilder und überraschenden Verzierungen eingehen, welche von Cornelius für die Loggien des wahrhaft königlichen Galleriegebäudes entworfen und gezeichnet, von Professor Clemens Zimmermann aber und dessen Gehilfen (Gassen, Hiltensperger, Schimon und Andern) in Fresko ausgeführt worden sind. Aus dem ganzen wunderreichen Bildercyklus, dessen hoher eigenthümlicher Reiz in der vollkräftigen Anmuth originalster Bildungen und in einer so ungeschminkten wohlthuenden Heiterkeit liegt, deren sinnig-seliger Geist sich selbst den vorhandenen Scenen der Trauer und Betrübniss mittheilt, heben wir jenes Lünettenbild der raffaelischen Loggia hervor, dessen Scene wohl Anspruch auf das allgemeinste Interesse hat. Cornelius führt uns in dieser Darstellung an das Todtenlager des Meisters der Verklärung auf Tabor, welche letzte Schöpfung raffaelischer Hand hier als triumfirendes Zeichen des geistigen Lebens und der Kunst über dem erblassten und erstarrten Leichnam des Dahingeschiedenen sichtbar wird. In verzweiflungsvollem Schmerze wirft sich die Fornarina mit ausgebreiteten Armen über ihn; Francesco Penni (*il Fattore*) netzt die kalte Hand mit seinen heissesten Thränen, während Giulio Romano im niederbeugenden Gefühl der Verwaisung abgewendet zur Seite sitzt und Marcantonio, umringt von trauernden Genossen, gesenkten Blickes mit dem Ausdruck heiliger Bewundrung zu den Häupten des grossen Todten steht. Zu seinen Füssen erblickt man Papst Leo X. und den Kardinal Bembo, in deren Stellung, Blick und Gebärde sich dasselbe schmerzliche Gefühl und dieselbe stille Bewunderung ausspricht. Volk drängt sich durch die Thür und zu den geöffneten Fenstern im Hintergrunde heran. Die Köpfe der genannten Personen sind sämmtlich Porträts. Die tiefempfundene lebensvolle Wahrheit in der Darstellung leidenschaftlicher und stiller Trauer, wie sie uns hier in lebendigen Gestalten anschaulich und verwirklicht vor Augen tritt, und der erhabene Geist der Versöhnung und des Friedens, der über dieser Scene heiliger Trauer verklärend schwebt, machen diese auch meisterlich in Fresko durch Clemens Zimmermann ausgeführte Composition zu einer der schönsten, die aus Cornelius' dichtender Zeichnungsfeder geflossen ist. (S. den Holzschnitt auf folg. Seite.)



Man staunt in diesen umfangreichen Monumenten die künstlerische Grösse und Productivität von Cornelius bewundernd und entzückt an, und gesteht sich, dass seine Verdienste um die deutsche Kunst unendlich und nie genug zu schätzen sind. Diese Verdienste beruhen aber vornehmlich in Erfassung des Gegenstandes bei dem inwohnenden Gedanken, in der schlagenden Richtigkeit der Wahl, so wie in der möglichsten Kürze und Klarheit im Ausdruck desselben; in einer bewundernswürdigen, durch lebendige Symmetrie und sicheres Maassgefühl geleiteten Architektonik, und demnach in der Schönheit und Grossartigkeit der Anordnung sowohl der Gruppen im Allgemeinen, als des Ganges und der Verbindung der Linien im Einzelnen, der Massen, der Beleuchtung; ferner in dem Reichthum und in der Wahrheit der Motive, sowohl was die einzelnen Gestalten und deren Bewegung, als vornehmlich die Gesichtszüge und die Gewandentfaltungen betrifft: endlich in der durchaus eigenthümlichen, einfachen, stets aber charakteristischen Formgebung, die dem Kunstwerk auf den ersten Anblick seine höhere Stellung über dem Spiel und Leid des täglichen Lebens anweist, und die auf eine fast unbegreifliche Weise zugleich sich an die Vorbilder klassischer Zeiten anschliesst und zugleich auch durch und durch neu ist. Man hat das vollste Recht zu der Behauptung, dass Cornelius es gewesen, welcher der neuen deutschen Kunst ihre Sprache gegeben und die Wege vorgezeichnet habe, auf denen sie zur Entfaltung all' ihrer inwohnenden Kräfte gelangen mag. Beim Verlassen der von ihm gebrochenen Bahnen würde die Kunst unfehlbar wieder zurückgehen.

Im April 1841 folgte Cornelius seiner Berufung nach Berlin. Sein Weggang von München, ein fast gewaltsames Ausscheiden aus jahrelanger und für unlösbar gehaltener Gemeinschaft, konnte dort nur höchst schmerzlich empfunden werden, aber man musste sich sagen, dass seine Mission in München erfüllt war und dass er Genien und Kräfte genug hinterliess, welche die Malerei auf dem Höhengrade, zu dem sie durch ihn in monumentaler Richtung erhoben worden war, vollkommen zu erhalten versprachen. Vielleicht war jene Veränderung auch ein Glück für die Selbständigkeit der bedeutenden mit- und nachstrebenden Künstler, welche selbst zu Malergrössen gediehen waren, aber in ihren Bestrebungen durch die unbeugsame Entschiedenheit des künstlerischen Charakters ihres zum Direktor der Geister wie gebornen Cornelius oft unangenehm berührt wurden. Ob die Verpflanzung des grossen Cornelius aber auf Berlinischem Boden von Heile sei, lässt sich nach den bisherigen Erfahrungen nur ungenügend beantworten. Es hat von vorn herein nicht an Solchen gefehlt, welche auf ein in Berlin neu zu gründendes Kunstleben, in Betracht der dortigen poesielosen Verhältnisse und in Hinsicht auf Cornelius' vorgerückte Lebensjahre, mit Misstrauen und darum mit Missbilligung seines Entschlusses blickten. Cornelius, kaum unter den Berlinern niedergelassen, stellte ein für den Grafen Anastasius Raczinsky noch in München gemaltes Oelbild aus: die Befreiung der Erzväter (oder besser der Vorchristen) aus der Vorhölle durch Christus, eine Darstellung von gewaltiger Gedankenkraft und Tiefe, in welcher sich der grosse und zugleich humane Gedanke religiöser Philosophie ausspricht, dass Christus von Anbeginn der Welt an von der Menschheit geahnt, ja als nothwendige Erscheinung mehr oder minder klar vorausgesehen und dadurch auch ihr Heiland geworden ist. Die grossen Gestalten des alten Bundes, Weiber und Männer, Heldenthum und Prophetenthum, weltliche Weisheit und patriarchalisches Gottvertrauen sind mit der vollen Energie einer tief eindringenden Auffassung dargestellt, und der Moment des Bildes, das Erwachen dieser grossen und noch immer selbständigen Welt zu dem höhern Leben der mit Christus, Joseph und Johannes auftretenden Erlösung, ist von ergreifendster Wirkung. Das Bild war gross gedacht, gross gezeichnet, gross componirt, aber schlecht gemalt. Diese Schwäche, welche bei dem des Pinsels entwöhnten und seine Hauptstärke auch gar nicht in Pinsel und Farbe suchenden Meister hätte entschuldigt werden müssen, stellte für die Berliner Beurtheiler fast alle jene Vorzüge in den Schatten, und es war, als wäre man nur froh, diesen Anlass zur Verurtheilung gefunden zu haben. Eine solche bei den Berlinern erlebte Unbill konnte natürlich den grossen Künstler nicht kleiner machen, und es ergab sich für Cornelius bald genug eine bedeutsame Gelegenheit, um die Meinung von einer empfangenen Scharte grossartigst zu widerlegen. König Fr. Wilhelm IV. beschloss im Jahre 1843 den Berliner Dom mit einem Campo santo zu verbinden und stellte Cornelius die ihrem Umfang und ihrer Bedeutsamkeit nach ausserordentliche Aufgabe, einen Freskencyklus für dies neue Campo santo zu entwerfen. Diese Aufgabe ergriff nun der Meister mit einer für seine Jahre noch ganz jugendlich sich äussernden Schaffenslust, die ihn sogar noch im Frühjahr 1845 nach Italien wandern liess, um in Rom seine Cartons zu den künftigen Friedhoffresken Berlins zu vollenden.

Da die zur bildlichen Ausschmückung die Räume bietenden Innenwände der 180

Fuss im Geviert und etwa 35 Fuss Höhe habenden Umfangmauern des Camposanto's ganz ohne weitere architektonische Eintheilung belassen und also dem Maler völlig frei zur Verfügung gestellt sind, so hat Cornelius selbst einen Organismus der Wandflächen geschaffen, bestimmte Abtheilungen symmetrisch geordnet und mit architektonischen Gliederungen und Verzierungen bereichert. Die Hauptbilderräume hat er in drei Felder getheilt, so dass über einem Mittelbilde (von etwa 20 Fuss im Geviert) eine Lünette, und unter demselben eine Predella oder Sockelbild von etwa 5 Fuss kommt; die Folgereihe dieser Hofräume aber hat er durch Nischen unterbrochen, in welchen er Gruppen statuarischen Styles und kolossalen Maasses auf reichverzierte Postamente stellt. Für alles Architektonische dabei sind die Elemente aus dem hellenischen Alterthume genommen, wie auch die zur Verzierung dienenden Gestalten dahin gehören. Der Grundgedanke seiner Entwürfe nun, nach welchen die erste bedeutende Kunstschöpfung religiöser Malerei auf protestantischem Grund und Boden zur Ausführung kommt, und deren Bekanntmachung in Stichen von Julius Thäter erwartet wird, beruht in der Vorstellung von der Macht des Todes und der Sünde und von der grössern Macht der Religion, welche den Tod überwindet und die Verheisserin der ewigen Seligkeit ist. Die Gemälde der ersten Wand behandeln das Bibelthema von der Sünde als der Quelle des Todes. Mit dem Sündenfalle und dem Verluste des Paradieses ist die Geburt Christi in Verbindung gebracht, wodurch der Rückweg in das verlorne Eden und zu dem Vater der Liebe, dessen Antlitz aus dem Bild der Lünette schaut, erschlossen ist. Mit der ersten Blutschuld der der Sünde verfallenen Menschen steht Christi Tod in Verbindung, welcher das Schuldbewusstsein tilgt. Es ist ein ausgezeichnetes Bild der Grablegung, wobei menschlicher Schmerz auf das Rührendste und Ergreifendste dargestellt ist, während in einer Klage der Engel die Theilnahme im Himmel dabei ausgesprochen wird. In seinem vortrefflichen Bilde von der Vergebung der Sünde zeigt Cornelius die Ehebrecherin vor Christus; dieser Sünderin wird vergeben, weil Keiner da ist, der nicht gleichfalls Vergebung bedürfte! Im obern Bilde die Freude im Himmel über einen bekehrten Sünder, und in der Predella die Errettung Noahs. Die vierte Bilderfolge derselben Wand enthält die Darstellung der Errettung Lot's aus dem brennenden Sodom und die Aufnahme der Seele des Märtyrers Stephan, wodurch der Gegensatz vom Verderben der Sünder und dem ewigen Leben der Gerechten hervortritt. Die acht Gruppen in den Nischen zwischen den Bildern der Sünde, des Todes und des ewigen Lebens erinnern durchweg an die Verheissung der Glückseligkeit, indem sie die acht Seligpreisungen der Bergpredigt versinnlichen. Die Bilder der Wand genüber gelten dem Glauben an Unsterblichkeit; unter diesen ist die Erweckung des Lazarus die bedeutsamste Darstellung. An der vierten Wand sind fünf grosse Bilderräume, wo in ergreifenden Darstellungen der leibliche und geistige Tod, die leibliche und geistige Errettung und das letzte ewige Heil in Christo geschildert wird. Zu den Bildern aus den Büchern der Evangelisten fügt Cornelius hier, wo die Fantasie einen höhern Schwung nimmt, die gewaltige Symbolik der Apokalypse. So sieht man am äussersten Ende im Lünettenbilde die Schalen des göttlichen Zornes ausschütten über das Menschengeschlecht, und darunter stürmen einher auf feurigen Rossen Hunger und Pest, Krieg und Tod, und mähen die Menschheit vor sich nieder, die vergeblich zur Flucht oder an ihr Erbarmen sich wendet. Im nächsten Bilde zeigt sich das geistige Verderben; oben sitzt Christus mit der Sichel in der Hand und seine Schnitter bei ihm; der Stein des Todes wird herabgeworfen auf das sündige Babel, vor dessen Thoren das Weib mit dem ausgeleerten Wollustbecher in der Gewalt des siebenköpfigen Drachens am Boden liegt, und Johannes, vom Engel geleitet, Zeuge des Unterganges ist. Diese apokalyptischen Bilder des Todes und Verderbens sind neben das Beste und Grösste zu stellen, was je die Kunst in solchem Gebiete geschaffen hat. Dem leiblichen Verderben genüber auf der andern Seite steht das Bild von der grossen Urständ der Todten, mit dem Engel der Gnade im Vorgrund und dem Engel des Gerichts im Hintergrund. Daneben aber ist das Bild der Wiederkehr einer paradiesischen Zeit, welche (nach der erhaben schönen Dichtung der Apokalypse vom neuen Jerusalem) durch die Engel der zwölf Stämme herabgetragen wird, hier die Gebeugten aufrichtet und die Völker der Erde aufnimmt. Die Engel mit der Siegesfahne darüber verkünden den Anbruch einer neuen Zeit; dass diese aber nichts desto weniger mit der alten in einiger Verbindung sei, sagt uns eine Reihe von Darstellungen aus dem gegenwärtigen Leben, in denen wir die Werke der Barmherzigkeit erkennen. „Der Carton der Auferstehung (sagt Ernst Förster in einem Berichte über diese Entwürfe) erhebt sich über den streng ritualen Typus ins Gebiet der freiern religiösen Dichtung, mit Annäherung an einfache, dem Verstand wie dem Gemüth gleich fassliche Natürlichkeit; die Darstellung ist deshalb frei von allen conventio-

nellen Bewegungen, und in den Motiven herrscht eine Frische und Lebendigkeit der Empfindung, dass man in die Begebenheit wie in einen Vorgang hineingerissen wird, und selbst hundertmal gesehene Gegenstände wie die Grablegung u. a. m. durchaus neu erscheinen. Unerschöpflich ist der Reichthum der Fantasie, wo es Anordnung im Einzelnen (Scenen, Bewegungen, Gewänder, Charaktere etc.) gilt; überraschend die Klarheit und Sicherheit der Wahl, durch welche stets mit möglichst Wenigem nicht blos viel, sondern gradezu Alles gesagt ist; bewundernswürdig die Anordnung im Grossen, die eigentliche Architektonik, der Aufbau der Composition, der Zug der Linien, die Verhältnisse und Gliederungen der Massen, bei der grösstmöglichen Freiheit und Mannichfaltigkeit überall in einem und demselben Geiste geschaffen; hinreissend aber die Darstellung mit ihrer Wahrheit des Ausdrucks, es mag nun schmerzliche Klage, zarte Liebe und Andacht, oder stürmische Leidenschaft und Macht des verheerenden Unglücks das Wort ergreifen, oder in leichteren Zügen das tägliche Leben mit seinen Freuden und Bedürfnissen sich vorführen. Und das Alles hat Cornelius nach einer vorhergegangenen an künstlerischen Schöpfungen so überaus reichen Thätigkeit, und nachdem er schon einmal den christlich-religiösen Stoff durchgreifend bearbeitet, hervorgebracht! Von vielen Wundern erzählt die Kunstgeschichte: Lukas van Leyden war in seinem zwölften Jahre schon ein vollendeter Kupferstecher, Correggio im achtzehnten ein meisterhafter Maler; aber von einer neuen vollen Jugendblüte nahe am sechzigsten Jahre hat uns bis jetzt die Geschichte kein Beispiel gegeben."

Corocosmia, Puppen aus Wachs und Gyps, wie sie bei den Alten als Spielsachen für Kinder gebräuchlich waren.

Corollae hiessen bei den Römern die Kronen, welche verdienten Schauspielern ertheilt wurden. Sie waren anfangs aus Blumen gewunden und wurden mit Bändern (*strophiis*) am Haupte befestigt. In der Folge liess man sie aus vergoldetem Kupferblech machen. Crassus war der Erste, der welche aus Gold und Silber fertigen liess. Dieses noch ausser der gebührenden Bezahlung zugetheilte Geschenk hiess das *Corollarium*.

Corona, Krone, Kranz. Die Coronen der Römer scheiden sich in folgende Arten: 1) *Corona obsidionalis*, ein Ehrenkranz, welcher dem Anführer zu Theil ward, der eine von Feinden eingeschlossene Stadt oder einen umzingelten Heerhaufen befreit hatte. Man nannte diesen (selten ertheilten) Kranz auch die *C. graminea*, Graskrone, weil er blos aus Grase geflochten ward, welches auf dem vom Feind eingeschlossenen Raume gewachsen war. 2) *Corona muralis*, die Mauerkrone zur Belohnung des Tapfern, der zuerst die Mauern einer Stadt im Sturme erstiegen hatte. Sie stellte einen Kranz von Mauerzinnen vor. 3) *Corona navalis*, die Schiffskrone, auch *classica* (Flottenkrone) und *rostrata* (Schnäbelkrone) benannt, welche [gewöhnlich wie die C. muralis und C. vallaris aus Gold oder vergoldet] mit Figuren oder Schiffschnäbeln geziert war und Dem ertheilt ward, der zuerst an Bord eines feindlichen Schiffes kam. Eine solche C. erhielt z. B. Agrippa durch den Octavianus Augustus. 4) *Corona vallaris* (Wallkrone), welche auch die *C. castrensis* (Lagerkrone) hiess und einen Ring oder Reif von Schanzpfählen darstellte. Sie ward dem Ersten, der in den feindlichen Lagerwall eindrang, zuertheilt. 5) *Corona triumphalis*, aus Lorbern geflochten; 6) *C. ovalis*, aus Myrten; 7) *Corona civica* oder *civilis*, die sehr ruhmvolle Bürgerkrone, welche aus Eichenlaub gebildet war und die Aufschrift *„ob civem servatum"* hatte. Wer einem Bürger das Leben gerettet, empfing sie zugleich mit dem Ehrenrechte, sie bei den Schauspielen zu tragen und zunächst am Senat zu sitzen. — Auch sonst wurden wackere Waffenthaten durch goldene Kronen geehrt, womit die Erlaubniss verbunden war, dieselben bei feierlichen Gelegenheiten zu tragen. — In der Architektur heisst Corona das Hauptgesims (Kranzgesims).

Corona radiata, die Strahlenkrone römischer Götter und vergötterter Kaiser. Nero war der Erste, welcher lebend die *corona radiata* annahm, indem er sich als Phöbus Apollo (Sonnengott) darstellen liess.

Coronati, Gekrönte, heissen die vier Heiligen: Severus, Severianus, Carpophorus und Victorinus, sämmtlich Steinmetzen, von denen die Legende erzählt, dass Kaiser Diocletian sie zwischen Breter schnüren und in die Tiber stürzen liess. Diese vier Gekrönten, deren Tag der 8. Nov. ist, wurden die Patrone der mittelalterlichen Bauhütten. Sie hiessen lange nur die Coronati, weil Kronen über ihrem Flutengrabe in der Tiber erschienen. Ihre Eigennamen erfuhr man erst später.

Coronatus, ein heiliger Abt, führt zu seinem Abzeichen die Lanze in der Hand.

Corporale velum, oder *corporalis palla*, Leibtuch, nämlich das einfache weissleinene Tuch, worauf Hostie und Kelch bei der Consecration stehen. Die Mappe, in

welcher das Corporale aufbewahrt wird, heisst **Bursa**; dieselbe hat auswendig einen Stoff von der Farbe, wie die jeweilige Kirchenzeit sie vorschreibt.

Correggio; s. im Art. „Italiänische Kunst."

Corrodi, Salomo, ein talentvoller Aquarellist von Zürich, und würdiger Schüler des Jakob Wetzel. Seine landschaftlichen Ansichten sind von reiner, sorgsamer, fleissiger Behandlung, wahre Meisterstücke der Aquarellmalerei. Er arbeitet seit mehren Jahren in Rom. Zu seinen besten Arbeiten gehören eine Ansicht des Theaters von Tusculum, das 1839 durch Canina offengelegt worden, und die Ansicht eines grossen Theils vom alten Rom, aus den farnesischen Gärten auf dem Palatin gesehn. Das Colosseum ist gleichsam der Mittelpunkt dieses schönen Bildes, in dem die Albanerhügel den Hintergrund schliessen. Der Ton ist warm; es sind die spätern Stunden eines Spätsommernachmittags. Auch seine Ansicht der Villa Ruffinella bei Frascati, von der man, dem alten Tusculum nach, auf die benachbarten reizenden Landhäuser und die ganze weite Campagna hinabblickt, während die schönsten Pinien- und Cypressengruppen den Vorgrund bilden, gibt den Charakter der Gegend wie der Vegetation treu und anmuthig wieder.

Corsham-House, ein zwischen Bath und Chippenham liegender Landsitz der Familie Methuen, wo sich eine ausgezeichnete, mehre Zimmer füllende Gemäldesammlung findet. Man trifft hier von Jan van Eyck eine heil. Familie, von Rubens die Darstellung seiner selbst und seiner Frau, von Snyders den Katzenstreit auf einem Tische mit Früchten, von Breughel eine Kirchmess, von A. van Dyck den bethlehemitischen Kindermord und eine Muttergottes, von Elzheimer ein Gemälde auf Kupfer, den Schiffbruch des Apostels Paulus darstellend; Werke von Holbein, Mabuse (Gossaert), Weenix und Adrian v. Ostade; den Morgen und Abend, zwei Landschaften von Lorrain; die schönen *Virtutes* und eine Maria Magdalena mit dem Todtenkopfe von Tizian; heilige Familien von Parmeggiamino und Cignani; den Wahrsager von Giorgione; ein Abendmahl und das Bildniss des Vesalius, Leibarztes Kaiser Karls V., von Tintoretto; eine Madonna von Reni; die Omphale von Ann. Caracci; Tancred von Erminia von Peter v. Cortona, und eine dem Heiland die Füsse waschende Magdalena von Dolce. Auch eine Collection von Kupferstichen ist hier bemerkenswerth.

Corsi, F., ein römischer Advokat, ist Verfasser des Hauptwerks über die antiken Steinarten: *Trattato delle pietre antiche* (2. Aufl. Rom 1833), aus welchem die Beschreibung Roms von Platner u. A. (Bd. I. S. 335 ff.) einen Auszug mittheilt. Corsi's Sammlung von Steinen aus der alten Welt gehört gegenwärtig der Universität Oxford.

Cort, Cornelius, einer der berühmtesten holländischen Stecher, war geboren zu Horn 1530, lernte bei Hieronymus Cock und arbeitete Vieles für dessen Verlag, wovon aber das Meiste nur unter Cocks Namen erschien. Dann finden wir ihn in Venedig beim Meister Tizian, welcher den bedeutendsten Einfluss auf ihn übte. Cort hielt sich im Hause des grossen Venetianers etwa fünf Jahre auf und brachte hier mehre der schönsten tizianischen Schöpfungen meisterhaft in Kupfer, z. B. die sieben grossen Landschaften, die unter dem Titel der sieben heiligen Büsser bekannt sind, und die Lucretia. Von Venedig wanderte Cort nach Rom, wo er 1571 bis 1578 fast ununterbrochen nach Italiänern stach. Er begründete hier eine Stecherschule, deren berühmteste Zöglinge Agostino Caracci und Philipp Thomassin sind. Auch in dieser spätern Lebenszeit setzte er seine landsmännischen Maler nicht völlig hintenan, denn er stach 1573 nach Barth. Spranger den heil. Dominik und eine heil. Familie, 1577 ein Blatt nach J. Speckart und 1578 nach Stradanus die Akademie. — Die Italiäner, nach denen er gestochen, sind nächst Tizian: Correggio (Vermählung St. Katharinens), Raffael (die Elephantenschlacht und die Transfiguration, welche letztre durch Cort den ersten Stich erfuhr), Giulio Romano (die drei Parzen), Michelangelo (die Grabmäler der Mediceer), Polidoro da Caravaggio (Hirtenanbetung und Parnass), Clovio (11 Blätter grossen Formats), Friedrich Zuccaro (18 Blätter, darunter die grosse Composition der Geburt Christi vom J. 1568 und die satirische Vorstellung auf zwei Platten, welche oben den Olymp und unten den Maler zeigt, der die Thorheiten seiner Zeit darstellt), Theodor Zuccaro (10 Blätter, darunter die Schöpfung Adams und Eva's, die Geburt Christi und Christus im Grabe) u. a. m. — Vor Corts Reise nach Italien fallen die Blätter nach folgenden Niederländern: Cocxie (Adam und Eva, Auferstehung, Sendung des heil. Geistes und Christus als Sieger), Hemskerk (die Historie vom reichen Manne, das Gleichniss vom Weinberge und das vom bösen Knechte), Frans Floris (10 Bl. Thaten des Herkules, 4 Bl. Proserpinenraub, 6 Bl. Geschichte Noa's, 6 Bl. Gesch. Abrahams, 6 Bl. Gesch. Jakobs und Rahels), Rogier van der Weyde (Kreuzabnahme). Eigene Compositionen Cort's sind: die Geburt Mariens (1568), die Flucht in Aegypten, die Auferstehung (1569), die heil. Fa-

milie, wo Joseph dem Kind eine Birne reicht (1570), St. Theodor mit dem Drachen (1574), der Faun mit dem jungen Bacchus, zwei Landschaften mit den Trümmern eines Schiffbruchs, Don Juan von Oesterreich (1578) u. a. m. Auch gehört hieher Corts Selbstporträt. — Dieser Grabstichelkünstler, der anfangs noch im Kleinen arbeitete, eröffnete die Bahn der Stechkunst im Grossen, entdeckte neue Wege für die Kunst und that neue Schritte zur Vollkommenheit derselben. Seine zahlreichen schönen Blätter sind die Freude der Kenner und sprechen durch Geschmack, richtige Zeichnung und schöne Wirkung an. Das Instrument führte er mit Leichtigkeit, und er war der Erste, welcher breite Taillen anwandte, wodurch er es zum Stiche umfangreicher Gegenstände brachte. Nur gelangte er noch nicht dahin, seinen Stichen Farbe zu geben, wiewohl er z. B. in seinem Martertode der Unschuldigen dies Geheimniss schon mehr als geahnt zu haben scheint. — Von seinen Zeichnungen findet sich eine in der kön. Samml. zu Berlin: vier fliegende Kinder, welche ein Buch oder eine Tafel tragen. Cornelius Cort starb zu Rom 1578. Vergl. über ihn *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes. T. IV. à Leipsic* 1790. *Pages* 341—353.

Cortese; s. Bourguignon.

Cortona, südöstlich von Arezzo liegende toskanische Stadt mit Castell und pelasgischen Mauerresten, zählt 5000 Bewohner, ist Bischofsitz und weist mehre Kirchen, eine Akademie und ein Museum etruskischer Alterthümer auf. In letzterem findet sich ein Grabmal in Kreuzform, das 3½ Elle hoch, 4¾ Elle breit ist und aus 27 grossen Steinblöcken ohne Verbindungsmittel besteht. In der Kirche *San Francesco* sieht man eine Madonna mit vier Heiligen und die seltsame Darstellung des vor dem Allerheiligsten niederfallenden Esels (nach der Legende des heil. Anton von Pàdua) von Lodovico Cigoli; im Chore des Domes Fresken von der Hand des energischen Meisters Luca Signorelli, namentlich ein feierlich schönes Abendmahl, und in der Sakristei der Dominikanerkirche herrliche Wandbilder vom göttlichen Fra Agnolo da Fiesole. — Etwa in der Mitte des Berges, auf welchem, das fruchtbare Chianathal und den Thrasimenischen See überblickend, Cortona liegt, befand sich einst eine Gerberei für die Schusterzunft, *il Calcinajo* genannt, mit einem Madonnenbilde an der Wand. Dieses wurde im J. 1484 als wunderwirkend berühmt, und man beschloss an dem Orte eine Kirche zu bauen. Luca Signorelli, der berühmte Maler zu Cortona, in Betreff des zu wählenden Architekten um Rath gefragt, begab sich im Juni genannten Jahrs nach Gubbio und veranlasste den dort beschäftigten Civil- und Kriegsbaumeister Francesco di Giorgio Martini zur Zeichnung von Plänen und zur Fertigung eines Modells zu dieser Kirche. Hierauf kam Francesco selbst nach Cortona und besichtigte die Baustelle, welche Schwierigkeiten mancher Art darbot, so dass ein Stück des Berges durchschnitten und ein gewaltiger Unterbau errichtet werden musste, der überdies dem Wasser, welches zum Behuf der Gerberei dorthin geleitet worden war, Abzug gestattete. Am 6. Juni 1485 wurde der Grundstein gelegt; bei Francesco's Tode aber war die Kuppel noch nicht angefangen und das Modell verschwunden. Da liess man vom Florentiner Pietro di Domenico di Norbo eine neue Zeichnung entwerfen, nach welcher nun, nach vorheriger Verstärkung der Pfeiler und Bogen, 1509 der Bau fortgesetzt ward, welcher 1514 vollendet dastand. Nächst der vom ältern Antonio (Giamberti) da San Gallo fast um dieselbe Zeit erbauten Kirche S. Biagio bei Montepulciano ist die Madonna del Calcinajo die schönste und interessanteste Kirche dieser Gegend, aus der Zeit, welche der grossen Umgestaltung des Baustyles unmittelbar vorausging. Sie bildet ein griechisches Kreuz mit drei Kapellen, welche durch Halbkreise geschlossen sind. Die ganze innere Länge beträgt Meter 44,89; innere Breite M. 27,70; Breite des Schiffes M. 11,22; Breite der Kapellen M. 8,74; die Seiten des Quadrats, auf welchem die Kuppel ruht, Meter 11,07; Dicke der Mauer über dem Boden M. 2,62. Die Fasade hat drei Geschosse mit Giebelfeld; die Kuppel ist achtseitig, mit Laterne und Kreuz, Höhe 49,26 Meter. Passt auch diese Kuppel nicht ganz zum Style des Uebrigen, so ist sie doch nicht störend. Die grünlichgraue Steinart, die sich am Orte findet, ist beim Baue verwendet worden, sie ist aber so bröckelig, dass von den Profilirungen der Aussenseite nichts mehr sich unverletzt erhalten hat. Das Innere ist sehr einfach und fast schmucklos. Das ganze Gebäude, das über 80,000 Gulden kostete, macht einen erfreulichen Eindruck; es ist an demselben eine Harmonie der Verhältnisse und eine gewisse Keuschheit des Details, welche im Vergleich mit den starken Ausladungen, namentlich der Thüren und Fenster und der architektonischen Glieder im Allgemeinen, angenehm berührt. Hingegen dürfte man ihm vielleicht etwas Magerkeit vorwerfen. Jedenfalls ist diese Kirche als das einzige beglaubigte Werk dieser Gattung, das man von Francesco di Giorgio kennt, genauer Beachtung werth.

Cortona, Pietro da, Maler und Architekt, hiess eigentlich *Pietro Berrettini*, unter welchem Namen wir ihn bereits als Baumeister in der kläglichen Borrominischen Richtung charakterisirt haben. Er war geb. zu Cortona 1596, lernte die Malerei in Florenz und bildete sich hierauf in Rom zu einem der grössten Handwerker in der Kunst aus. Er warf sich vornehmlich auf das Fresko und arbeitete in seinen grossräumigen Wandmalereien auf jene dekorative, im allgemeinen Zusammenklang der Farbe wohlgefällige Wirkung hin, bei deren Erstrebung es ihm gar nicht um gründliche und lebensvolle Durchbildung des Einzelnen zu thun war. Seine frühesten Werke, wodurch er Aufsehn erregte, waren die Gemälde der Alexanderschlacht und des Sabinerraubes. Dadurch ward er dem Papste Urban VIII. bekannt, der ihm zunächst die Ausschmückung einer Kapelle der Kirche Santa Bibiena übertrug. Er entledigte sich dieses Auftrags zur grossen Zufriedenheit des wenig kunstverständigen Papstes, was nun zur Folge hatte, dass er auch den Plafond des grossen Saales im Palazzo Barberini zu malen erhielt. Dieser Plafond ist allerdings eine malerische Schöpfung von augenbestechendster Art. Der Reichthum der Composition, das drastisch vertheilte Helldunkel und das glückliche Zusammenspiel der Farben machen dies Werk zu einem der Glänzendsten, die überhaupt in Plafondmalerei geleistet worden sind. Das Ganze ist so harmonisch zusammengemalt, dass man wähnen könnte, es sei an einem einzigen Tage gemalt und mit dem ersten Pinsel auch beendet worden. Das Gewölbe scheint an den Seiten, wo der Himmel erscheint, durchbrochen, und alle zur Einfassung der fünf Hauptsujets dienenden Ornamente treten so plastisch hervor, dass man Reliefs in Stucco zu sehen meint. Freilich darf Niemand genaue Zeichnung und naturgemässe Gewandwürfe erwarten, aber das Ganze ist so angenehm und verführerisch, dass Laienaugen nicht satt werden es zu betrachten. Später malte Pietro die Plafonds im Pittipalast zu Florenz. Nach Rom zurückgekehrt lieferte er auch etliche Staffeleibilder, als ihm das Podagra nicht erlaubte die Gerüste zu besteigen. Von Papst Alexander VIII. empfing er kurz vor seinem Tode, der 1669 erfolgte, noch den Orden vom goldnen Sporn. In seiner kunstverderblichen Richtung arbeiteten fort: *Ciro Ferri*, *Francesco Romanelli* und *Luca Giordano (Fa presto)*, der vielen geringern Nachtreter gar nicht zu gedenken. — Der Franzose Cochin spricht dem Peter von Cortona das Verdienst zu, dass derselbe in der Anlage, in der Verbindung und Bewegung der Gruppen sich ausgezeichnet habe. Er vergleicht ihn mit den Frauenzimmern, deren Fehler man alle kennt und die man sich dennoch nicht enthalten kann zu lieben. Wenn er den silberfarbigen Ton lobt, den Cortona den Fleischschatten zu geben gewusst hat, so gesteht er auch, dass seine Zeichnung und seine Farbe Manierirung verrathen, und dass, wenn er oft muntre und abwechselnde liebliche und wahre Töne anzubringen gewusst hat, sein Kolorit doch etwas zu Geziertes und in das Fächerartige Spielendes mit sich führt. Er bewundert bei diesem Maler die Grazie und Biegsamkeit der Zusammensetzung, aber er tadelt das Affectirte jener fliegenden Bekleidungen, welche man sich nie anzubringen erlauben sollte, es sei denn, dass sie durch die Lebhaftigkeit der Bewegungen verursacht würden. Er gesteht, dass seine weiblichen Köpfe sich unter einander zu ähnlich sind, dass sie alle zu einer und derselben Familie zu gehören scheinen, und dass Peter, um ihnen eine angenehme Rundung zu geben, ihnen zu viel Weite gegeben habe; aber er setzt hinzu, sie wären bei allen Reizen nicht schön, sondern gehörten nur zu den lockenden Physiognomien. Mengs urtheilte fast das Nämliche über Pietro da Cortona, aber ohne dieselbe Nachsicht mit den Fehlern dieses Malers zu haben; eine um so viel gefährlichere Nachsicht, da junge Künstler von Natur so schon geneigt sind, liebenswürdige Fehler aufzunehmen, welche Schönheiten zu sein scheinen. Er tadelt ihn, dass er weniger sich bemüht habe, das zu finden und gut darzustellen, was das Sujet nothwendig macht und was beitragen muss, es gut auszudrücken, als das, was vielleicht dem Auge angenehm ist, und dass er blos darauf gedacht habe, seine Gemälde mit einer grossen Anzahl von gut gruppirten Figuren zu überladen, ohne zu untersuchen, ob sie auch für das Sujet nothwendig oder schicklich wären, und ob sie in der That das wirkten, was sie wirken sollten. Die Griechen, die, um die Aufmerksamkeit zu schonen, in ihren Trauerspielen höchstens nur drei Personen auf einmal in eine Scene brachten, suchten in ihren Gemälden die Zahl der Figuren einzuschränken und diesen alle die Vollkommenheit zu geben, deren sie fähig waren. Es scheint im Gegentheil, dass Pietro da Cortona und seine Nachahmer ihre Unvollkommenheiten durch Häufung der Gegenstände zu verbergen gesucht haben. Dies ist der Fehler aller Maler, die sich in die theatralische Manier geworfen haben. Uebrigens wird man gestehen, dass Peter eine kühne und leichte Malart hatte; dass seine Anlagen etwas Imponirendes haben, und dass, wenn sie nicht zu dem Geiste sprechen, sie doch den Augen ein grosses und prächtiges Schauspiel darbieten; dass in der trügerischen Be-

wegung seiner Bekleidungen schöne Faltenwürfe sind, obgleich diese Falten oft zu rund erscheinen; dass sein Pinsel stark und leicht ist; dass seine Farbe wenigstens schmeichelhaft ist, wenn sie nicht immer Wahrheit hat, und dass sie jene angenehme Einheit darbietet, welche die Italiäner Vaghezza nennen. Seine Zeichnung ist weder korrekt, noch von schöner Wahl. Seinen Köpfen fehlt es an Adel; oft sind die weiblichen Köpfe sehr kunstreich aufgesetzt. Seine Details haben nichts von Feinheit, und seine Ausdrücke wenig Stärke. Unter den fünf Gemälden dieses Meisters, welche sich in Paris befinden, zeichnet sich das aus, welches die Jungfrau, das Jesuskind und die St. Katharina darstellt. Ein Vorhang über dem Grunde einer Landschaft dient dazu, den Figuren Geltung zu geben. Die Köpfe sind sehr angenehm, die Carnation von grosser Lebhaftigkeit, und die Behandlung grossartig. Dies Gemälde ist von Rousselet gestochen worden. Corn. Bloemaert hat einige der Deckenbilder im Pittipalast gestochen.

Cortot, J. P., Bildhauer, geb. 1787, gest. 1843 zu Paris, war ein Schüler des jüngern Bridan. In Tuileriengarten sowie auf mehren öffentlichen Plätzen von Paris findet man seine Werke, die ein eifriges Studium der Kunst und eine grosse Kenntniss der Anatomie des Menschen an den Tag legen. Er war Mitglied der Akademie und Professor an der Schule der schönen Künste.

Cosimo, Pier di, ein florentinischer Maler, lebte von 1441—1521, ging aus der Schule des Cosimo Rosselli hervor, nach welchem er auch benannt ist, richtete sein Streben auf die Durchbildung des Nackten und zeichnete sich zugleich durch eine eigenthümliche Weichheit der Modellirung aus, entwickelte jedoch keinen edleren Schönheitssinn. Für die Servitenkirche zu Florenz malte er eine stehende Madonna, wie sie plötzlich der Erde entrückt wird; der Sohn ist nicht bei ihr; sie hat ein Buch in der Hand und wendet das Haupt zum Himmel; über ihr schwebt der heil. Geist, der sie erleuchtet. Hier liess Piero di C. von der Taube allein das Licht ausströmen, welches die Madonna und die Heiligenfiguren um sie her erhellt. Diese Tafel findet sich heut in der Gallerie zu Florenz, im grössern Saale der toskanischen Schule. Für Filippo Strozzi malte er ein (jetzt ebenfalls in den Uffizi, und zwar im kleinern Saal der tosk. Sch. befindliches) Bild mit kleinen Figuren, den Perseus, der die Andromeda vom Ungeheuer befreit. Im Corridor ders. Gall. sieht man drei andre Bilder von Piero: ein dem Zeus für die Errettung Andromeda's dargebrachtes Opfer, die Befreiung Andromeda's (ähnlich der vorerwähnten Darstellung) und die durch Phineus gestörte Hochzeit des Perseus. Venus und Mars, völlig unbekleidet und auf einer blumenreichen Wiese schlafend, während Amoretten den Helm, die Armschienen und andre Gewaffen des Kriegsgottes davontragen, sieht man von Piero's Hand in der Casa Nerli im Borgo S. Niccolo; derselbe Gegenstand findet sich auch in einem Temperabilde Piero's im Berliner Museum, wo noch ein ähnliches, „Herkules am Scheidewege," von ihm vorhanden ist. Beide Bilder sind auf Holz, von gleicher Höhe, aber ungleicher Länge. Ein für das Florenzer Spital der Innocenti gemaltes Bild, jetzt noch in der Wohnung des Spitalkommissärs zu sehen, findet man in einem mittelmässigen Stiche in der *Etruria pittr. I. tav.* 37 mitgetheilt.

Cöslin, Stadt in Pommern mit einer Marienkirche aus dem 14. Jahrhundert. Charakteristisch für diese und andre pommersche Kirchen desselben Jahrh. sind die niedrigen Seitenschiffe und die durch einen hohen Schwibbogen vermittelte Verbindung des Thurmbaues mit den Schiffen, wodurch eine geräumige Vorhalle gebildet wird. Der Hochaltar der Cösliner Marienkirche ist ein Werk der Holzskulptur in Verbindung mit Malerei. Die Bildwerke, Maria und Heilige vorstellend, erinnern im Style an Wolgemut'sche Schnitzbildnerei. Die Arbeit ist im Allgemeinen handwerksmässig, aber die Gesichtsbildungen sind höchst grossartig, von wahrhaft klassischer Hoheit und Reinheit. — Auch geschnitzte Chorstühle finden sich hier noch vor.

Cosmas und **Damianus**, zwei brüderliche Heilige, die in Sicilien ihre ärztlichen Kenntnisse im Dienste der christlichen Liebe und Frömmigkeit ausübten und zum Danke dafür von den Heiden geköpft wurden. Dies geschah im J. 303 während der Diocletianischen Christenverfolgung. Sie sind die „Schutzpatrone der Aerzte und Apotheker" geworden. Auf den Abbild. haben Beide natürlich als Brüder physiognomische Aehnlichkeit, in allen Fällen nämlich, wo sie zusammen dargestellt sind. Neben ihnen die Wahrzeichen: Apothekerapparat, Arzeneigläser, chirurgische Instrumente etc.

Cosmaten oder **Cosimaten** nennt man die Künstler aus der römischen Steinmetzenfamilie Cosimo oder Cosma, welche am Schlusse der romanischen Stylzeit, etwa von Mitte des 12. Jahrh. an, blühten und in Tabernakelarchitekturen, in Ambonen und im Arkadenbau der Klosterhöfe sich auszeichneten. Den Cosmaten gehören z. B. die Ambonen in Santa Maria d'Araceli und in S. Maria in Cosmedin zu Rom an.

1235 baute der Römer Cosma mit seinen Söhnen den Klosterhof von S. Benedetto zu Subiaco, der sich bei ziemlich einfach gehaltnen Formen durch die Eleganz seiner Verhältnisse auszeichnet. Ebenfalls der ersten Hälfte des 13. Jahrh. gehört der Klosterhof von *San Paolo fuori le mura* an, der von zwei Gliedern oder Zöglingen der Cosmatenfamilie, die Petrus und Johannes genannt werden, ausgeführt ward. Es ist dies ein Werk der reichsten Pracht; höchst mannichfaltig gestaltete und verzierte, zum Theil aus gewundnen Stäben gebildete Säulen, die verschiedenartigsten Kapitälformen, fantastische Skulpturen in den Zwickeln zwischen den Bögen der Arkaden und ein sehr reicher musivischer Schmuck am Gebälk über den letztern gewähren zusammen ein ganz vorzügliches Bild von der glanzvollen Entwicklung des romanischen Styls jener Zeit und von der bedeutenden Meisterschaft dieser Cosmaten. Die Werke eines jüngern Giovanni Cosma, der sich in Grabmonumenten hervorthat, tragen das Gepräge des Ueberganges vom romanischen zum germanischen Styl; von ihm ward ein Mausoleum 1296 in Santa Maria sopra Minerva, ein andres 1299 in S. Maria maggiore und ein drittes 1303 in Santa Balbina zu Rom gearbeitet. — Vergl. Karl Witte's Notizen über die Cosimaten im Schornschen Kunstblatte vom Jahre 1825, 41 ff., und Johann Gaye in dems. Bl., 1839, 61 ff.

Cosmè, einer der ältesten Meister der Schule von Ferrara, heisst mit seinem vollen Namen Cosimo Tura und blühte in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Bei ihm ist der Einfluss des Squarcione ersichtlich, und Alles, was bei Mantegna durch Geist und Geschmack noch in den Grenzen des Schönen gehalten wird, tritt hier in abschreckender Excentricität ans Licht. Auch verräth Cosmè nirgends das Wissen vom eigentlichen Kunstziel; es zersplittert sich seine bildnerische Kraft in lauter Beiwerk. Im Berliner Museum sieht man von ihm die auf einem hohen Throne in einer Nische sitzende Maria, welche das auf ihrem Schoosse schlafende Kind verehrt. Ueber ihr, oben auf dem Throne, drei Engel, von welchen der mittlere auf der Laute spielt. Auf den Stufen des Thrones sieht man rechts die heil. Apollonia, links die heil. Katharina. Im Vorgrunde steht rechts der heil. Augustin mit dem Adler, links St. Hieronymus mit dem Löwen. Der auf Krystallfüssen ruhende Thron ist reich mit Reliefs und musivischer Arbeit verziert. Hintergrund Landschaft. (Auf Leinwand, 10 F. hoch, 7 F. 6½ Z. breit.) Die Reliefs am Marienthrone waren dem Maler, wie aus dem Fleisse und der Strenge der Ausführung offenbar wird, die Hauptsache in seinem ganzen grossen Bilde, was eine noch ärgere Verkehrtheit ist als die, welche Teniers beging, der Petri Befreiung aus dem Kerker malte, um im Vorgrunde eine Gruppe Landsknechte ans Kamin zu stellen und dann gelegentlich im Hintergrunde die Historie nachzuschicken.

Costa, Lorenzo, Zeitgenosse des Francesco Francia, blühte bereits 1488 und starb um 1530. Durch ihn, der Vieles von Francia annahm, erhielt die Schule von Ferrara, der es an einem organischen Princip fehlte und daher selbst in ihren begabtesten Zöglingen nichts wahrhaft Grosses erzeugte, noch am meisten Gestalt. Mit seinem Namen bezeichnet (*Laurentius Costa fecit* 1502) ist ein höchst merkwürdiges Gemälde auf Holz von 9 F. 7 Z. Höhe und 8 F. 2 Z. Breite, welches sich im Berliner Museum findet. Es ist eine Darstellung des Kindes im Tempel, aber nicht historisch oder dramatisch, auch nicht eigentlich symbolisch, sondern allegorisch aufgefasst. Wir stehen vor einem Altare mit Baldachin, zu welchem mehre breite Stufen hinaufführen. Zuoberst ist die Gruppe von Joseph, Maria nebst Kind und Simeon; weiter zurück zwei Chorknaben, tiefer zwei Leviten mit Stäben, noch tiefer rechts Johannes der Täufer, links eine Jungfrau mit einer Schüssel, endlich ganz vorn ein Profet und eine Sibylle knieend. Diese Vorstellungsweise, bei welcher durch ein obendrein ganz todsymmetrisches Zusammenreihn von verwandten Gedanken der Mangel an Poesie verdeckt wird, wie sich namentlich später bei Garofalo in seiner grossen Kreuzigung zu S. Andrea in Ferrara zeigt, konnte nicht wohl Basis einer geschichtlich bedeutenden Schule werden, und so sieht man auch bald die Schüler Lorenzo Costa's (Ercole Grandi, Ludovico Mazzolino etc.) mehr nach den Mitteln als nach dem Zweck der Darstellung fragen. — Noch ist eine Grablegung bemerkenswerth, die sich mit der Bezeichnung *Lavrentivs Costa MCCCCCIIII* im Berliner Museum findet, und eine Almosenspendung der heil. Cäcilie, die man in einer Kapelle zu Bologna trifft. Gearbeitet hat Costa erst in Ferrara, dann in Ravenna, Bologna und Mantua. Seine Schülerzahl ist enorm; Malvasia verzeichnet über zweihundert.

Costoli, Aristodemo, ein jetztlebender Florentiner und hervorragender Bildhauer, der aus den Studien nach Ghiberti und Luca della Robbia, aber ohne Nachahmung derselben, seinen Styl mit Hilfe der Natur sich gebildet hat. Sein frühstes uns bekanntes Werk ist die Statue des sterbenden Meneköus, welche 1830 vollendet ward. Die Stellung des tödlich verwundet Hinsinkenden ist natürlich und

ungezwungen, die Form kräftig und edel. Im J. 1831 sah man seinen Ezechiel ausgestellt, in welchem sich wieder Kraft und Männlichkeit, Geist und Studium in hohem Grade aussprach. Später entstand seine Statue Galilei's (in der neuerbauten, Galilei's Namen tragenden Tribüne zu Florenz) und ein sehr gepriesenes Relief: „Gebet dem Kaiser was des Kaisers ist" von schöner Composition, Wahrheit und Lebendigkeit des Ausdrucks, Schönheit der Köpfe und von vortrefflicher Gewandung. In einem andern Relief stellte er eine zur Madonna betende Familie dar, die von der heil. Jungfrau unter ihren schützenden Mantel genommen wird. Bei dieser etwas plumpen Symbolik in Verbindung mit modernen Kostümen hatte der Künstler offenbar eine der schwierigsten Proben seines Geschmacks zu bestehen. Sein 1841 für die Regierung ausgeführter Pegasus steht in dem herrlichen Garten Boboli zu Florenz.

Costüm; s. unter K.

Cotte, Robert de, ein Schüler Hardouin Mansards, war zu Paris 1675 geboren, ward 1699 Director der Pariser Akademie und starb als erster Baumeister des Königs 1735. Von ihm ist der Säulengang zu Trianon; andre seiner Werke finden sich zu Versailles, Paris, Lyon und Strassburg. Sein Hauptverdienst ist wohl, dass er den Chor der Pariser Kathedrale auf 54 Blättern zeichnete, die durch P. le Pautre's Stich bekannt sind. Derselbe Stecher hat nach Cotte's Zeichnungen auch die neuern Gebäude und Gärten der Abtei von St. Denis in Kupfer gebracht.

Cotterell, Bildhauer zu London, stellte in einer 2⅓ Fuss hohen Reiterstatuette aus Marmor mit reichen Silberzierathen den Prinzen Albert, Gemahl der Königin Victoria, in der Uniform des elften englischen Husarenregiments dar. Diese Porträtstatuette wurde vom Prinzen 1844 dem gedachten Regiment zum Geschenk gemacht.

Cottingham, C. N., englischer Architekt und Zeichner, dem wir das zu London 1822 in gr. Fol. publicirte Werk: „*Plans, elevations, details and views of the magnificent Chapel of King Henry the seventh at Westminster abbey church*" (45 Bl.) verdanken. Später gab er in 35 Bl. in gr. Fol. auch die Ansichten und Plane des Innern dieser Kapelle heraus.

Couchaud, A., Verf. eines Werks über die Kirchenarchitektur auf griechischem Boden. Es erschien zu Paris 1842 unter dem Titel: *Eglises byzantines en Grèce.* Die Zeichnungen dazu sind freilich nicht immer mit Genauigkeit ausgeführt, bleiben aber immerhin beim Mangel anderer sehr schätzenswerth.

Couhardstein heisst ein schwer zu erklärendes Monument in einem Dorfe bei Autun. Es ist eine Pyramide von noch etwa 50 Fuss Höhe, aus grossen unregelmässigen, durch einen sehr festen Mörtel zusammengehaltnen Steinen erbaut. Das Monument nimmt immer mehr ab, da die Bauern das Material davon beim Neubau ihrer Häuser verwenden. (Branchu: *Souvenirs d'un Touriste.*)

Couronne, ein zu Genf lebender Maler, welcher ein sehr ausgezeichnetes Talent in der Blumenmalerei entwickelt. Seine Blumen- und Fruchtstücke ziehen durch Composition, Wahrheit, zarte naturtreue Behandlung wie durch den Schmelz der Farben alle Kenner an, und selbst die strenge Decandolle'sche Schule der Botanik zu Genf betrachtet sie mit erfreutem Auge, weil in den Couronne'schen Blumen sich neben der künstlerischen Behandlung auch eine wissenschaftliche findet.

Courtois, Guillaume und Jacques; s. den Art. Bourguignon.

Courtray, eine sehr alte belgische Stadt, die ihre Alterthümlichkeiten aber bis auf zwei Kirchen so ziemlich verloren hat. Die Industrie hat allem Alterthümlichen den Krieg erklärt; wir finden statt einer von Erinnerungen zehrenden Stadt eine üppig aufblühende Fabrikstadt. Die Frauenkirche, von Balduin 1203 gegründet, ist seit etwa zehn Jahren im Innern modernisirt, Chor und Hauptschiff haben Marmorbekleidung empfangen. Das Schiff ist sehr niedrig und klein, das Kreuz hell und geräumig. Thurm vorn; das Ganze massenhaft, wenig ornamentirt, obgleich Steinbau. Bedeutend leichter und zierlicher ist eine ans linke Seitenschiff angebaute Kapelle mit dreiseitigem Schluss, mit Gurtenpfeilern ohne Kapitäl. An den Wänden unter den Fenstern ist eine Verzierung im Spitzbogen, bei welcher in den Winkeln der Bogen und der sie trennenden senkrechten Stäbe einzelne skulpirte Gestalten, die zusammen historische Beziehungen haben, angebracht sind. Grosse Statue der Jungfrau, mit spitzen Schuhen. Alles scheint dem Ende des 14. oder Beginn des 15. Jahrh. anzugehören. Am Ende der linken Abseite des Kreuzes ist ein gutes Basrelief byzantinischen Styls: zwei Engel neben der Leiche eines Heiligen. In der hintersten Kapelle des Chors sieht man die herrliche Aufrichtung des Kreuzes von A. van Dyck. Kühne Zeichnung der wenigen Figuren; der so lebendig nach den Zuschauern hin sich umwendende geharnischte Reiter, die drei Henker und der Hund — alles ist höchst kräftig und erinnert an Rubens. Nur hat die Färbung nicht ganz dessen blühende Frische, dafür aber der Ausdruck des Schmerzes im Gekreuzigten tiefere und edlere Weich-

heit. — Die Martinskirche hat ebenfalls ein Aeusseres von schwerem und nüchternem Charakter. An der Vorderseite ein grosser Thurm. Im Innern schlanke Rundsäulen. Alle drei Schiffe von gleicher, im Verhältniss zur Breite sehr geringer Höhe. Das Mittelschiff 16, die Seitenschiffe 14 Schritt breit; ausserdem Kapellen von 7 Schritt Breite. Pfeilerweite nur 7 Schritt. Im Chor beträgt die Säulenweite $9\frac{1}{2}$ Schritt. Breite des Kreuzes 16 Schritt. Von Frans Pourbus findet sich hier die „Ausgiessung des heiligen Geistes."

Cousin, Jean (Jehan), geb. zu Anfang des 16. Jahrh. zu Souci bei Sens, that sich in verschiednen Zweigen der Kunst hervor und wird vornehmlich als Glasmaler höchlichst gerühmt. Vorhanden sind noch seine Fenstergemälde zu Vincennes, welche Lenoir in dem *Musée des monumens français* mitgetheilt hat. Sie stellen Momente der Apokalypse dar, sind prächtig in der Farbe und erinnern an Giulio Romano's Zeichnung und an Correggio's Anmuth. Leider sind nur sieben dieser Glasgemälde wohlerhalten. Dann findet man auch schöne Glasmalereien von ihm in Saint-Gervais zu Paris, wo er mit Robert Pinaigrier concurrirte. Von seiner Hand ist im Chore das Martyrium St. Laurentii, die Historie der Samariterin und die des Gichtbrüchigen, sowie die Ankunft der Königin von Saba, alle bewundernswürdig in der Ausführung und in der herrlichen Blust der Farben. Im Schlosse zu Anet malte er die vortrefflichen Camayeugemälde, welche die Predigt in der Wüste, Abraham und Hagar und die Amalekiterschlacht vorstellen. (Man findet sie im *Musée des mon. franç.* wiedergegeben.) Mehre Glasgemälde hat Cousin auch in Kirchen zu Sens hinterlassen, z. B. in Saint-Romain das jüngste Gericht, welche Darstellung er für die Minimenmönche zu Vincennes auch in Oel ausführte. Dieses jetzt im kön. Museum zu Paris aufbewahrte Hauptgemälde hat ihm den Namen des ersten grossen Historienmalers unter den Franzosen erworben. P. de Jode machte dasselbe in 12 Blättern bekannt. In der Kirche der Cordeliers ist von C. ein Crucifixus; ferner sieht man dort die eherne Schlange und legendarische Bilder von ihm. In der Schlosskapelle zu Fleurigny bei Sens malte er nach Rosso's Carton das bewundernswürdige Bild der Tiburtinischen Sibylle, welche dem Kaiser Augustus die heil. Jungfrau zeigt, die ihren lichtgekrönten Sohn in den Armen hält, vor welchem der Kaiser anbetend niederfällt. Cousin lebte noch 1589 und war einer der wenigen Maler des damaligen Frankreichs, die den Adel des Ausdrucks und tiefere Gedanken dem Reiz einer prunkhaften Färbung vorzogen. Aeusserst sorgfältig in der Zeichnung hat er seine Gründlichkeit hierin jedoch oft zu weit getrieben, so dass er auch ins Pedantische und Unverständliche verfiel. Auch als Bildhauer haben wir ihn zu nennen; von ihm rührt nämlich das aus der Cölestinerkirche ins französ. Museum gewanderte Denkmal des Admirals Chabot her, das in einer liegenden, den Arm auf den Helm stützenden, reichverzierten Statue besteht. (Abgebildet im *Musée imp. des mon. français, publ. par A. Lenoir, Paris* 1811.) Endlich ist er noch als Kunstschriftsteller anzuführen wegen seines *Livre de Perspective*, das 1560 zu Paris erschien, und wegen des *Livre de Portraicture*, das mit Holzschnittfiguren nach seinen Zeichnungen 1593 herauskam. Die Holzschnitte des erstern Werks sind von Jehan le Royer und Aubin Olivier nach den ebenfalls von Cousin selbst auf die Holzplatten gemachten Zeichnungen ausgeführt. — Von seinem jüngsten Gericht existirt ausser dem Jode'schen Stiche ein Umrissstich, der sich in den *Annales du Musée II. coll. t.* 3 findet. Seine eherne Schlange hat St. de Laulne gestochen, und von L. Gaultier kennt man einen Stich der Cyklopen nach Cousin.

Cousinéry, ein durch seine Bereisung der Gegenden des griechischen Alterthums bekannter französischer Archäolog (Numismatiker), der eine *Voyage dans la Macédoine* (mit Kupfern, Abbildungen macedonischer Münzen) und eine ebenfalls von Abbildungen begleitete Schrift *Sur les monnaies d'argent de la ligue Achéenne* herausgegeben hat. Er war einer der rührigsten Münzensammler, dessen schätzbare Sammlung in das Münzkabinet im Akademiegebäude zu München übergegangen ist.

Coustou; s. im Art. Französische Kunst.

Coutances, französ. Bischofsitz in der Manche, mit einer edlen germanischen Kathedrale aus dem 13. Jahrh., welche im Geiste der Kunst, die sie geschaffen, jetzt wiederhergestellt wird. Die Stadt entstand aus dem römischen Lagerort *Constantia* unweit der Ausmündung der *Sequana* ins Meer. Die Reste, die sich von einem Aquäduct vorfinden, zeigen durchweg Spitzbogen.

Couture, ein ausgezeichneter Bildnissmaler zu Paris. 1844 sah man auf der Ausstellung daselbst ein grosses männliches Porträt, dessen reizendes Kolorit und kühne Behandlung an die Meister der spanischen Schule gemahnte.

Couvay, Jean, geb. 1622 zu Arles, arbeitete in der Weise des Villamena Bildnisse und Historien mit leichtem und zierlichem Grabstichel. Man kennt von ihm

Stiche nach **Poussin** (das Hauptblatt: die Marter des Bartholomäus), nach **Raffael** (die dem Jesuskind eine Nelke darreichende Mutter), nach Guercino (die Versuchung St. Benedikts, den Büsser Hieronymus), nach Blanchart, Lebrun, Stella, Vignon etc.

Coxcie (Coxcij), **Michael** (Raphael); s. Cocxie.

Coxenius. So kommt der Malername Cocxie auf alten Stichen latinisirt vor.

Coxis, falsche Schreibung des Michael Cocxie.

Coypel, Name mehrer französischer Künstler. **Noël Coypel**, der Aelteste derselben, war zu Paris im Jahre 1628 geboren. Er ward zu Orleans der Anführung eines Malers Poncet, Schülers von Vouet, übergeben, eines geschmacklosen Alten, der ihn mehr mit Allotriis in seinem Hause als mit der Kunst beschäftigte. Coypel verliess ihn in seinem vierzehnten Jahre, kam nach Paris, ward einige Zeit von einem Maler Guillerier beschäftigt und in der Folge von Charles Errard angestellt und mit Malereien im Louvre überhäuft. Er bekam von da an den stärksten Sold, den ein Maler damals erhalten konnte. Ausser den Beschäftigungen, zu denen ihn die Noth zwang, gewann er noch Zeit zum Studiren; er säumte nicht, sich bekannt zu machen und ward von dem Könige angestellt und in die königliche Akademie aufgenommen. Er gab hier zum Aufnahmestück das Gemälde, welches den Mord Abels vorstellt, und lieferte zu derselben Zeit für Notre Dame den St. Jakob den Aeltern, wie er bei seinem Hingange zum Märtyrertode einen Heiden bekehrt. Von der Zeit an ward er als einer der besten Maler Frankreichs angesehen und mit beträchtlichen Werken überhäuft. Er sah Rom erst in seinem vierundvierzigsten Jahre, als er zum Direktor der französischen Akademie in dieser Stadt ernannt ward. Während seines Aufenthaltes in Rom malte er die vier kleinen Gemälde, welche für das königliche Kabinet zu Versailles bestimmt waren, und die den Solon, Trajan, Alexander Severus und Ptolemäus Philadelphus vorstellen; Werke, welchen die Hauptstadt der Künste frohlockenden Beifall zollte, als sie öffentlich auf dem Pantheon ausgestellt wurden; Werke, welche den Ruhm des Verfassers sichern, und die ihn allein über seine Söhne erheben, obgleich schon die Umstände dem Aeltern einen glänzendern Ruf verschafft haben. Diese Gemälde beweisen, dass der Verfasser das Grosse kannte und liebte; aber ob er ein inniges Gefühl davon hatte, dies beweisen sie vielleicht noch nicht. Man bewundert daran einen Werth, welcher mehr an den Werth Poussins und le Sueurs grenzt; aber man glaubt zu fühlen, dass dieser Werth ein Produkt der Nachahmung sei, und dass Noël Coypel diese Gemälde nicht gemacht hätte, wenn er nicht den Sueur und Poussin zum Vorgänger gehabt hätte. Wären diese Stücke von diesen beiden Malern unternommen worden, so würden sie sich vielleicht nicht erlaubt haben, ihren aus der Baukunst geschöpften Grundirungen so viel Geltung zu geben: sie würden geglaubt haben dem Sujet durch diese Nebenstücke zu schaden. Diese Bemerkungen verhindern indess nicht, den Noël Coypel unter die tüchtigsten Künstler seiner Zeit zu rechnen. Man sieht auf dem Schlosse der Tuilerien eine grosse Anzahl von Plafonds von seiner Hand gemalt; er war 78 Jahr alt, als er bei den Invaliden das Gewölbe am Hauptaltar in einer grossen Manier malte. Er starb im Jahre 1707 in einem Alter von 79 Jahren. Seine vier in Rom gemalten Bilder sind von Duchange und den beiden Brüdern Dupuis gestochen worden. — **Antoine Coypel**, Sohn Noëls, geboren zu Paris 1661, war der Schüler seines Vaters, der ihn mit sich nach Rom führte; aber weder der Anblick der Meisterstücke Roms, noch das Beispiel seines Vaters konnten ihm das Gefühl der wahren Grösse einflössen, welches sich nur mit der Simplicität verträgt. Er machte zu Rom Freundschaft mit Bernini, er fand Vergnügen an seiner Manier, er hörte seine Rathschläge an; das hiess auf der einen Seite das verlieren, was er auf der andern durch die Studien hätte gewinnen können, welche er nach Raffael und den Carracci unternahm. Er behielt immer einen affectirten Geschmack, den ihm Bernini einflösste; es blieb ihm nichts von wahren Schönheiten übrig, mit welchen ihn die Carracci und Raffael hätten bekannt machen können. Uebrigens kam er in seinem achtzehnten Jahre nach Paris zurück; dass heisst, er ging aus Rom in einem Alter, wo es grossen Nutzen für ihn würde gehabt haben, wenn er erst angekommen wäre. Er war nicht älter als neunzehn Jahre, als er für Notre Dame das Gemälde verfertigte, welches die Verkündigung der Jungfrau darstellt. In seinem zwanzigsten Jahre ward er zum ersten Maler von Monsieur, dem einzigen Bruder des Königs, ernannt, und im Jahre 1715 ward er der erste Maler des Königs. — Die Fehler eines mittelmässigen Künstlers sind nicht ansteckend. Soll ein Künstler eine Schule verderben können, so muss er ein zur Täuschung fähiges Talent und dabei einen fehlerhaften Geschmack besitzen. Coypel ist deshalb der französischen Schule sehr schädlich gewesen, zumal da er mit seinen Fehlern sehr verführerische Eigenschaften besass, um sich als den ersten Maler seiner Zeit geltend zu machen,

und weil vorzüglich seine Fehler genau die waren, welche die Augen des gemeinen Volkes blenden. Weil er auf eine theatralische Art das zu schmücken wusste, was man eine grosse Maschine nennt, und weil sich in seinen Gemälden die Züge eines sog. *bel esprit* offenbarten, so glaubte man, dass er das wahre Dichterische der Kunst besässe; weil er seinen Frauenzimmern rein französische Physiognomien gab, so glaubte man, dass er sie schön darstelle; weil er ihnen Minauderieen beilegte, so glaubte man, dass er ihnen Grazie gebe: und in der That er gab ihnen auch alle die, welche sie von Tanzmeistern erhalten konnten, und folglich alle die, welche die Natur verwirft. Er zog den Schauspieler Baron über die Attituden zu Rathe, welche er seinen Figuren geben sollte, und travestirte die Heroen des Alterthums in Heroen des Theaters. Er nahm alles das affectirte Wesen an, welches damals Mode war und suchte es durch seinen Pinsel zu verewigen, und er gefiel dem Hofe, weil der Hof sich in seinen Werken erkannte und mit Vergnügen sah, dass die Kunst ein Beispiel an ihm nahm, um sich von der Natur zu entfernen. Mit alle dem verband er ein fächerartiges Kolorit, welches Leute von Welt eine schöne Farbe nannten. Das beträchtlichste unter seinen Werken, das, auf welchem er seine Talente am meisten zu enthüllen gesucht und auf dem er vielleicht am besten alle seine Fehler aufgedeckt hat, war die neue Gallerie im Palais Royal, welche nun zerstört ist und auf der er vierzehn Sujets aus der Aeneide vorgestellt hatte. Wegen des französischen Airs und wegen der Manieren des alten Hofes, die er in diesen Stücken verewigen wollte, konnte man sagen, dass er eine travestirte Aeneide gemacht habe. Anton Coypel starb im Jahre 1722 in einem Alter von 61 Jahren. Er hat selbst mit der Radirnadel gestochen. Man hat von ihm den Demokrit, den Bacchus und die Ariadne, vollendet von G. Audran, ein *Ecce homo* und eine Galathea, von Ch. Simoneau vollendet. N. Tardieu hat nach Ant. Coypel den Abschied Hektors, den Zorn des Achilles, die Venus in der Schmiede des Vulkans; Desplaces die Venus über dem Wasser, J. Audran die Athalia gestochen. — Nicolas Coypel, Sohn Noëls, aber aus der andern Ehe und einunddreissig Jahr jünger als sein Bruder Antoine, war geboren zu Paris im Jahre 1692; er war der Schüler seines Vaters, den er in seinem funfzehnten Jahre das Unglück hatte zu verlieren. Das Schicksal erlaubte ihm nicht nach Rom zu gehen; er bildete sich nach den Antiken und den Werken grosser Meister, die er zu Paris fand. Man kann von seinem Talente urtheilen, wenn man den Plafond sieht, welchen er in der Kapelle der Jungfrau in der Pfarrei zu St. Salvator gemalt, die beiden Gemälde, welche er für die geheimen Kapellen der Sorbonne geschaffen, und vorzüglich seinen St. Franziskus de Paula in der Sakristei der Minimen auf dem königlichen Platze. Sein Aufnahmestück in die Akademie stellt den Raub der Amymone dar. Er starb zu Paris im Jahre 1735 in einem Alter von 43 Jahren, eben da er anfing sich Ruhm zu erwerben. Er hat selbst mehrere Stücke radirt. J. Danzel hat nach ihm eine römische Charitas gestochen.

Coysevox; s. im Art. Französische Kunst.

Crabeth, Theodor, ein berühmter niederländischer Glasmaler, der vom Jahre 1550 an blühte. Er scheint aus Gouda (Ter-Gouw), wo seine und seines Bruders Walter meiste Arbeiten vorkommen, gebürtig gewesen zu sein. Ein von George d'Egmont, Bischof von Utrecht, und vom Abte von Saint Amand gestiftetes Fenstergemälde der Kirche des heil. Johannes zu Gouda ist „*Theod. Crabeth fig. et pinx. Goudae* 1555“ bezeichnet und stellt die Taufe Christi (nach Matthäus 3, 16.) dar. Man erblickt das Bildniss jenes Prälaten, sein Wappen und die der Verwandten des Hauses Egmont. Ebenfalls mit Crabeths Namen bezeichnet sind zwei Fenstergemälde derselben Johanniskirche, welche die Jahrzahl 1556 aufweisen. Das eine zeigt den im Jordan taufenden Johannes, ferner den Heiland, welcher seinen Aposteln alle Völker zu lehren und zu taufen befiehlt. (Dabei das Bildniss des Stifters Corneille von Mycrop, Probstes, Archidiaconus und Domherrn des Kapitels von St. Salvator zu Utrecht, die heil. Jungfrau, der heil. Benedikt und auf die Geschichte dieses Patriarchen der occidentalischen Mönche sich beziehende Sinnbilder.) Das andre zeigt den Heiland predigend, ferner den Johannes, wie derselbe die Jünger entsendet zu dem viele Wunder thuenden Jesus; oben in der Ferne Johannes im Gefängnisse, unten die Bildnisse der Stifter Gerard Hey Gerritsze, seiner Frau und Tochter. Aus dem J. 1557 datiren wieder zwei von Crabeth gemalte Fenster daselbst. Das eine zeigt oben die Einweihung des Salomonischen Tempels zu Jerusalem und die Opferbringungen, unten das Abendmahl Christi und seiner Jünger; die Stifter des Fensters, Philipp II. von Spanien und seine Gemahlin, sind in königlicher Pracht vorgestellt. Das andre zeigt uns oben den König David an der Spitze seines Heers; er sendet zu Nabal Abgeordnete, um von ihm Proviant zu erhalten; unten redet Johannes der Täufer zu den Soldaten. Angebracht sind alle Wappen der verschiednen Anverwandten des Stif-

ters, eines Bischofs von Lüttich und Abtes von Bergen. (Vermuthlich nach Theodor Crabeths Cartons wurden von einem Schüler desselben in den J. 1556, 57 und später dreizehn Fenster für den Chor der Kirche zu Gouda gemalt. Eins führt den Heiland vor, jedes der übrigen zwölf einen Apostel.) Im J. 1559 beschaffte Th. Crabeth das vom Prinzen Philipp, Grafen von Zour, gestiftete Fenstergemälde zu Gouda, mit den drei Darstellungen der Heilung des Kranken am Teiche Bethesda, der Heilung des Lahmen an der Pforte des Tempels, und der Taufung des Kämmerlings der Königin Kandaces durch den Apostel Philippus. — Von Wouter Crabeth (Walter Cr.) kennen wir zunächst eine mit *W. C.* 1559 signirte Zeichnung einer Susanna im Bade, in der Samml. des Erzherzogs Karl zu Wien. Dann finden wir ihn 1561 als Maler eines Fensters der Goudaer Johanniskirche genannt, wo Salomo die Königin von Saba empfangend dargestellt ist; darunter steht der Engel Gabriel bei dem Bildnisse der Stifterin des Fensters, der Gabriele Boetzelaer, Aebtissin von Rynsburg, deren Wappen sowie die der Verwandtschaft ihres Hauses beigefügt sind. Mit dem J. 1565 ist sein Name wieder auf einem Fenstergemälde derselken Kirche genannt; das Hauptbild stellt die Geburt Jesu dar; unten sieht man den Heiland und die Domherren von St. Salvator zu Utrecht, welche das Fenster stifteten; hinter ihnen ihre Wappen. Weiter finden wir von Wouter Crabeth daselbst ein Fenstergemälde aus dem J. 1566, das die Geschichte des Heliodor vorführt; unten sieht man den heil. Laurentius und den Stifter des Fensters, Herzog Erich von Braunschweig, dessen Wappen beigefügt sind. — Die Gebrüder Crabeth arbeiteten nicht allein in den Niederlanden, sondern durchreisten auch Frankreich und Italien, wo sie in mehren Städten ein Werk ihrer kunstfertigen Hände hinterliessen. Namentlich malten sie viele Fenster von schönstem Farbenfeuer für den Herzog in Florenz, diese nach Zeichnungen Vasari's. Letzterer führt sie in seinen Lebensbeschreibungen unter der flüchtigen Bezeichnung *Gualtieri e Giorgio Fiamminghi* an, wo er also den Dirk (Theodor) Crabeth zu einem Georg macht. Theodor starb 1601; sein Bildniss ist durch eine Aetzung von Rembrandt bekannt. Er entwickelte mehr Energie des Geistes in seinen Arbeiten als Walter, wogegen dieser in Zeichnung und Kolorit ihn übertroffen haben soll. Von Wouter (Walter) existirt noch die Zeichnung zu dem Glasgemälde eines in 32 Abtheilungen zerfallenden Fensters; sie ist in der Samml. des Erzherzogs Karl zu Wien. (*Raccolta di disegni. Scuola Fiamminga. Vol. III.*) Ein vereintes Wirken der Brüder Crabeth hätte die Kunst der Glasmalerei gewiss noch mehr gefördert, aber der Eine hatte seine eigenen Geheimnisse vor dem Andern, und sie gingen soweit in ihrem Misstrauen, dass sie, obgleich sonst gute Freunde, schriftlich mit einander zu verkehren pflegten, damit ja nicht der Eine dem Andern in traulicher Stunde ein Farbengeheimniss ablocke. — Zu bemerken bleibt, dass Theodor Crabeth (Dirk Pieters Cr.) den 1548 gebornen Cornelis Ketel, als dieser 11 Jahre alt war, zu Gouda unterrichtete.

Craesbecke, Joseph, gerieth als lustiger Bäckergeselle mit dem lüderlichen Malergenie Adrian Brouwer zusammen und ward von diesem im Malen unterwiesen. Man findet Craesbeckesche Bilder in München; sie sind den Brouwerschen allerdings ähnlich, freilich weniger geistreich. In der Gall. des Belvedere und in der Lichtensteiner Gall. zu Wien sieht man indess auch einige Werke von ihm, deren Scenen vornehmer und in der Weise der Rembrandtschen Schule behandelt sind.

Crailsheim, schwäbisches Städtchen mit Schloss am Jaxtflusse und an der Grenze Würtembergs gegen Schwäbisch Hall, besitzt in der St. Johanniskirche ein Architekturdenkmal der Uebergangsperiode des romanischen zum germanischen Styl. Kleineren Umfangs bestand die Kirche schon im 11. und 12. Jahrh., bis sie im J. 1214 durch einen Verein vieler um Crailsheim herum begüterter Edelleute vergrössert wurde. Im J. 1398 erhielt sie den Thurm und im J. 1400 hatte sie bereits acht Altäre. 1498 schuf Meister Leonhardt (aus der Schule des Nürnbergers Adam Kraft) das Sakramentshäuschen der Johanniskirche. Dieselbe hat nach dem Bau der Hauptkirche mehre Veränderungen erlitten. Vor der Reformation hatte sie dreizehn Altäre oder Vikareien und bedeutende Einkünfte. Im J. 1521 erlitt sie im Bauernkriege viele Profanirungen durch die Bauern und selbst durch den Markgrafen Georg von Ansbach. Die Spuren davon sind noch unverwischt. Neuer-



dings hat der Magistrat unter seinem kunstsinnigen Vorstande, dem Stadtschultheissen Faber, beschlossen, durch Karl Heideloff die Kirche wieder zu einem harmonischen Ganzen herstellen zu lassen; besonders soll der herrliche Johannis-Altar, der aus den Zeiten des Michel Wolgemut und Veit Stoss herrührt, berücksichtigt werden; auch sollen die Chorfenster Glasgemälde erhalten. — Wir theilen aus dem Chor der Kirche eine Konsole mit, die nebst einem andern daselbst sich findenden Kragsteine mit einem Fratzengesichte zu den ältesten Ueberbleibseln aus dem 11. und 12. Jahrh. gehört. Die Uebergangsperiode der Architektur bezeichnet sich in der Kirche durch Blätterkapitäle und durch die mit flachen Kehlen gegliederte Bogenleibung. In den Schlusssteinen der Mittelschiff-Arkaden sieht man Groteskköpfe in ausgebildetem Relief.

Cramer Antz, Hendrik Willem, ein holländischer Kunstfreund, der sich durch seine „*Kunstreis door Frankryk, Zwitserland, Italie en Engeland, ondernomen den* 23. *Nov.* 1831“ bekannt gemacht hat. Bis 1838 sind davon 4 Theile zu Amsterdam erschienen.

Cranach, Lucas; s. Kranach.

Crawford, ein Amerikaner, der sich als Bildhauer auszeichnet. Im J. 1843 vollendete er zu Rom seinen Orpheus, welches statuarische Werk den grossen Beifall, den es gefunden, verdient hat. Eine Sammlung von Umrissen nach den Skulpturen dieses Künstlers, meist Reliefs, begann um dieselbe Zeit zu erscheinen. Seine bedeutendsten Werke bis 1840 findet man beschrieben in den „*Walks through the studj of the sculptors at Rome, by Count Hawks Le Grice.*“ (*Rome* 1841.)

Crayer, Caspar de, geb. zu Antwerpen 1584, gest. 1699, ging aus der Schule des Raphael Cocxie hervor, erinnert aber in seiner Malart weniger an diesen Meister als vielmehr an Rubens. Das vorzüglichste Bild de Crayers ist die „Assumtion der heil. Katharina“ in der Michaelskirche zu Gent. Die schöne heitre Gestalt der Heiligen schwebt schon hoch oben und sieht wohlwollend auf das irdische Treiben, das sich unten noch in seinem Glanze durch eine Gruppe bedeutender Gestalten von Fürsten, Staatsmännern und Doctoren zeigt. Crayer lässt sich im Ganzen mit Nikolaus de Liemaekern (genannt Roose) vergleichen, welcher letztre ein Mitschüler Rubens unter Otto Venius war. Beide Meister nähern sich dem Grossmeister Rubens am meisten in den Eigenschaften, die durch den Geist ihrer Zeit besonders begünstigt wurden, in Kraftäusserungen, in der kühnen Zeichnung, in kolossalen Compositionen; auch scheinen sie nicht minder schnell gearbeitet zu haben. Den Beweis dafür geben die gewaltigen Gemälde im Genter Museum, welche von ihnen für die Ehrenpforten beim Einzuge des Infanten Ferdinand geliefert wurden und in denen man bei aller Flüchtigkeit der Ausführung die Sicherheit und Kühnheit der ins Kolossale gehenden Formenbildung bewundern muss. Auch werden diese Bilder schon dadurch interessant, dass sie uns lebhaft in den bunten Luxus des 17. Jahrh. versetzen und auf den Unterschied des einförmigen militärischen Glanzes solcher Feste in unsern Tagen aufmerksam machen. Im Kolorit stehen beide Maler weit hinter Rubens zurück; de Crayer fällt oft in graue, Liemaekern in blaue oder gelbliche Töne. Jedenfalls haben Beide gleich Rubens Schülern nur einen Theil seiner Meisterschaft erlangt; wenn sie in der Kraft ihm nahe kommen, so fehlt ihnen die Lebensfülle und Frische, und zumal jener geistvolle scharfe Ausdruck seiner besten Werke. — Ausser Gent, wo der hundertjährig gewordne Meister am allerlängsten gearbeitet hat, weist Amberg, die alte reiche Hauptstadt der Oberpfalz, grosse Werke von ihm auf. So wird der Hochaltar der Martinskirche daselbst von einem Bilde geschmückt, das sowohl im Umfange (es ist 22 Fuss hoch und 15 F. breit) als im künstlerischen Gehalte zu Crayers Hauptwerken gehört. Im obern Theile sieht man in Wolken die von reichen Engelgruppen umgebene Jungfrau, wie sie vom Gott Vater und Sohn gekrönt und vom heiligen Geiste überschwebt wird. Unten die acht Patrone von Amberg: St. Georg, St. Martin, St. Erasmus, Johannes der Täufer, St. Florian, St. Sebastian, St. Katharina und der Erzengel Michael, welche um Gnade für die Stadt emporflehen, da dieselbe im 30jährigen Kriege durch Pest, Hunger und Feuer hart heimgesucht worden war. Diese 8—9 Fuss hohen Figuren sind sehr edel gedacht und in den Fleischtheilen wie in den Prachtstoffen der kirchlichen Gewänder mit seltener Wahrheit und Meisterschaft ausgeführt. Die ausser dem Namen des Meisters auf dem Bilde befindliche Jahrzahl 1658 belehrt uns, dass er dies Werk in seinem 74. Jahre geschaffen hat. Dasselbe ist 1840, weil es sehr schadhaft geworden, auf Anordnung König Ludwigs durch den Conservator Eigner zu Augsburg wiederhergestellt worden. An den Seitenwänden derselben Kirche findet man unter vier gleich grossen Bildern, deren Höhe 13 Fuss beträgt, ein ebenfalls mit Crayers Namen bezeichnetes, das die Enthauptung des Täufers Johannes darstellt. Ferner bewahrt die Amberger

Maltheserkirche eine „Kreuzabnahme," die zu Crayers schönsten und mit besonderer Feinheit durchgeführten Werken gehört; auch findet sich in dem zu dieser Kirche gehörenden Congregationssaale des Ordens noch eine „Himmelfahrt Mariens" von Crayer, welche, wie Dr. Waagen bemerkt, auf überraschende Weise in der ersten noch dem Rubens verwandten Manier des A. van Dyck gemalt ist. — Im Berliner Museum sieht man von unserm ausgezeichneten, aber ausserhalb Belgiens selten vorkommenden Meister den Heiland beim Mahle zu Emaus, wie derselbe, indem er das Brot bricht, von den beiden Jüngern erkannt wird. Dabei ist Wirth und Wirthin, auf dem Tische ein Käse, eine Schüssel mit Früchten und ein Fisch zu sehen. (Grund dunkel; auf Leinw. gemalt und hoch 5 Fuss bei 6 F. 1½ Zoll Breite.) Endlich sieht man in der Gallerie des Louvre zu Paris unter Nr. 1379 den Kardinal-Infanten auf einem Schimmel, welches Bild in einem klaren, dem A. van Dyck verwandten Tone trefflich kolorirt, von feiner Zeichnung, edler Auffassung und grosser Naturwahrheit ist; wohl das schönste Porträt, welches je aus der Hand de Crayers hervorgegangen.

Credentia heisst das Tischchen neben der Epistelseite katholischer Altäre, auf dem sich ein Glöckchen, eine gläserne Wein- und Wasserflasche, ein Waschbecken und ein reines Handtuch befinden.

Credi, Lorenzo di, geb. zu Florenz 1452, gest. 1530, erlernte zuerst die Goldschmiedskunst und trat nachher in die Schule des Verocchio, wie es denn damals keine seltne Erscheinung war, dass aus Goldschmieden, die beim damaligen Standpunkte ihres Berufs tüchtige Zeichner sein mussten und also das Fach leicht wechseln konnten, Malereibeflissene wurden. In Verocchio's Schule war Credi der Studiengenosse Lionardo's da Vinci. Obgleich er keine Geltung wie dieser erlangte, hat er sich doch in seiner sehr ernsten frommen Richtung einen vorzüglichen Rang unter den Altflorentinern gesichert. Die Gemäldesammlung auf der Mainzer Bibliothek hat von ihm eine Marie mit dem Kinde. Die Mutter (ganze Figur) hält das Kind, das im Begriff ist von ihr zu trinken, auf ihrem Schoos. In dieser Maria ist der Ausdruck der Güte und stillen Leidens vorherrschend, als ob sie von banger Ahnung für das Kind erfüllt wäre. Tinten und Carnation spielen ins Bräunliche. Manches harmonirt mit dem Styl Lionardo's. — Im Berliner Museum finden sich von Lor. di Credi fünf Temperabilder auf Holz. Interessant ist darunter die ganz von ihrem Haupthaar bedeckte Magdalena, welche knieend mit gefalteten Händen den Blick auf einen Engel in der Luft richtet, der ihr den Abendmahlskelch darbringt. Das Bild hat landschaftlichen Hintergrund, ist 4 F. 7 Z. hoch und 2 F. 9 Z. breit. Ein andres Stück, Rundbild von 2 F. 4½ Z. im Durchmesser, zeigt Maria in einem verfallenen Gebäude knieend und das vor ihr liegende Kind verehrend. Den Hintergrund bildet Landschaft mit Wasser, Stadt und Bergen. — Kunstgeschichtliche Nachweisungen über Lorenzo di Credi, dessen eigentlicher Name Lorenzo Sciarpelloni war, hat neuerlich Prof. Grieshaber in seinen zu Rastatt erschienenen „Mittheilungen aus den Gebieten der Literatur und Kunst" gegeben.

Creglingen, ein würtembergischer Ort, in dessen Nähe sich die altberühmte Herrgottskirche befindet. Eine grosse Eigenthümlichkeit derselben ist die östlich an der Aussenseite angebrachte steinerne Kanzel, zu welcher man aus dem Innern der Kirche auf einer steinernen Wendeltreppe von 62 Stufen emporsteigt. Dergleichen Kanzeln oder vielmehr Altane aussen an den Kirchen dienten zur Vorzeigung von Reliquien.

Creitz, Ulrich, ein in den ersten Decennien des 16. Jahrh. zu Nördlingen blühender Bildhauer, von dem daselbst ein Wunderwerk deutscher architektonischer Bildnerei geschaffen ward, nämlich das Herrgottshäuschen in der Georgenkirche, das er im J. 1514 in Arbeit nahm und wofür er nicht mehr als 55 Gulden empfing. (Vergl. Crusius' schwäbische Chronik und die Beschreibung in Fiorillo's Gesch. der zeichn. K. in Deutschland.)

Crema, lombardische Stadt mit bischöflicher Kathedrale, Geburtsort des Papstes Paschalis III. In Sant' Agostino findet sich ein Werk des Pietro Vanucci (Pietro Perugino): eine thronende Jungfrau mit Heiligen, vom J. 1494. Auch trifft man in Crema eine vortreffliche Darstellung des Erzengels Michael von der Hand des Paul Veronese.

Cremona, befestigte Stadt am Po, Bischofsitz und Hauptstadt einer Delegation, mit 29,000 Bewohnern. Hier blühen Farbenfabriken, Töpferei und Granatschleiferei; sonst war Cremona auch die berühmte Lieferantin musikalischer Instrumente, zumal der Violinen. Gregor XIV. ist hier geboren. Die romanische Kathedrale datirt aus dem 12. Jahrhundert; geweiht ward sie im J. 1190. (Vergl. L. Manni: *Memorie storiche della città di Cremona.*) Ihre Vorderseite ist mit weissem und rothem Marmor

bekleidet; beide Flügel haben bedeckte und mit Heiligenstatuen ausgeschmückte Gänge; die Säulen am Eingange ruhen auf zwei Löwen aus rothem Marmor. Ueber der gothischen Pforte erhebt sich ein quadratischer Bau in drei Bogenöffnungen, deren Säulen gleichfalls von Löwen getragen werden; unter diesen Bogen stehen drei alte Statuen. An der Hauptfasade des Domes befindet sich ein Fries mit erhobenen Bildwerken, welche einen merkwürdigen figurenreichen Zodiakus vorstellen. Das statuarisch ausgeschmückte Fronton ist von regelmässiger Architektur und das Ganze macht einen befriedigenden Eindruck. Ueber dem Hauptaltare sieht man ein kolossales Fresko von Boccaccino; es stellt den Heiland mit einem Buche in der Hand zwischen den vier Thieren der Offenbarung und den vier Patronen Cremona's sitzend dar. Hier findet sich auch das letzte und unvollendete Werk des 1575 verstorbenen Bernardino Gatti, eines vorzüglichen Correggischen Nachahmers, nämlich die von Engeln gen Himmel getragne Maria. Von Bernardo Campi findet man den Einzug in Jerusalem, von Bonifacio Bembo die Erscheinung des Herrn und die Reinigung (in beiden Gemälden lebhaftes Kolorit und reiche Gewandwesen), von Christ. Moreti den Christus vor Kaiphas und die Geisselung (im Giorgionischen Geschmacke), von Altobello Melone ein Abendmahl, eine Fusswaschung und den Garten am Oelberge (alle drei aus dem J. 1497, von kraftvollem Kolorit und guter Carnation); endlich Werke von Pordenone, Romanino und Pampurini (1511). Das Chorgestühl ist eine vortreffliche Arbeit des Giovanni Balista und datirt aus dem J. 1484. Neben der Kathedrale erhebt sich der um 1284 aufgeführte, 372 Fuss hohe Glockenthurm, dessen Spitze zwei Obelisken tragen. Die hier angebrachte astronomische Uhr ist ein Werk des Cremonesers Francesco Divizioli. Das Battisterio, im J. 1167 erbaut, ist achteckig, im Aeussern der Kathedralarchitektur entsprechend, an den Wänden des Innrn mit Säulenarkaden und Gallerien. Die Kirche Sant' Abondio enthält die Himmelfahrt Mariens, das beste Gemälde von *Battista Trotto* (gen. *il Cavaliere Malosso*), den Ezzelin in seinem Lager von *Agostino Bonisoli*, ein Abendmahl von *Luigi Miradoro* (gen. *il Genovese*) und einen Christus am Kreuz und die Verklärung auf Tabor von *Andrea Mainardi*. Das Chorgestühl ist eine schöne Arbeit des *Evangelista Sacca* und *Crist. Mantello*. Die Dominikanerkirche besitzt gute Bilder von *Natali*, den St. Dominik mit der Taube auf der Schulter von *Camillo Boccaccino*. Die Helenenkirche weist zwei Gemälde der *Europa Anguissola* auf, einer der sechs Schwestern der berühmten Sofonisba. Die Basilika San Pietro, ein Bauwerk des Palladio, hat eine Kuppel mit einem interessanten Weltgericht, das der Florentiner *Giorgio Lamberti* im J. 1607 ausgeführt hat. Dann finden sich die vier theologischen Virtutes von *Malosso*, die treffliche Geburt von *Gatti* (im Correggischen Style), die Zusammenkunft der heil. Anna mit dem heil. Joachim von *Francesco Scudellari* (1521) und im Refectorium das Freskogemälde der Vermehrung der Brote von *Gatti's* (*Sojaro's*) Hand. — Die Kirche Sant' Agostino weist schöne Stuckarbeit von *Barberini*, eine Madonna von *Perugino*, eine Krippe von *Sojaro*, einen St. Anton in Versuchung von *Malosso* und einen sehr schönen St. Augustin mit dem Buche von *Angelo Massaretti* auf. — In der Lorenzkirche findet sich das Gemälde von *Miradoro*, welches den Mutius Scävola, wie derselbe seinen Arm ins Feuer streckt, vorstellt; übrigens sieht man hier ein sehr schönes, von dem Pavier *Antonio Amadeo* 1482 geschaffenes marmornes Grabdenkmal. — In San Vittore das schönste Gemälde von *Antonio Campi*: „Christus verleiht der heil. Katharina den Brautring." In Santa Pelagia viele schöne Bilder von *Giulio Campi*. An der Fasade der Agathenkirche ein marmornes Giebelrelief von dem jetztlebenden Cremoneser Bildhauer *Giovanni Seleroni*, darstellend das Martyrium der heil. Agatha. Die Martyrin steht am Pfahle auf dem Scheiterhaufen, und während die Schergen ihre Leiden vorbereiten, sitzt der Prätor Quintinian mit der Gebärde des Befehles zur Hinrichtung; daneben hält ein Priester ihr ein Götterbild entgegen, und die zu ihrer Verführung mit ihr ins Gefängniss gesetzte Buhlerin wird in der Ecke sichtbar. Von der einen Seite bieten Engel der standhaften Jungfrau Siegeskränze dar, von der entgegengesetzten halten andre die Inschrift ihrer Legende. Man rühmt die schöne Anordnung der Scene. — Unter vielen noch aus germanischer Stylzeit datirenden Palästen, welche man in dem schönen, mit breiten und geraden Strassen versehenen Cremona trifft, zeichnet sich das Palazzo publico durch seine eigenthümlich anziehende Dekoration aus, ähnlich der an den Stadthäusern zu Como und Piacenza, indem dabei romanische und selbst arabische Elemente mit Glück benutzt sind. In diesem öffentlichen Palaste findet sich eins der besten Gemälde *Malosso's*: die Madonna mit dem Kind und der verehrende Stadtpatron St. Omobon. — Eine Stunde von der Stadt liegt die Kirche S. Sigismondo, welche im J. 1441 durch Franz Sforza gestiftet und 1463 von Bart. Gazzo erbaut ward. Sie enthält sehr schöne Fresken

von Cremoneser Malern, z. B. die Ausspeiung des Jonas durch den Wallfisch, gemalt von *Domenico* von Bologna im J. 1537, und die vier Evangelisten von *Camillo Boccaccio*. Benannte Malereien sollen von Correggischer Anmuth sein. Die übrigen Wandgemälde daselbst sind von *Gatti* und den Gebrüdern *Campi*. — Cremona besitzt jetzt in Filippo Caporali einen berühmten Künstler im Stichfache. Derselbe ist ein Schüler des Giuseppe Longhi und erhielt 1826 zu Mailand durch einen Stich nach Poussin (die Blindekuh spielenden Kinder) den ersten Preis. Um 1835 begann er zu Cremona den Stich der berühmten unter dem Namen der „Zingarella" bekannten Madonna von Correggio; die Beendigung des Blattes erfolgte erst 1845. In diesem 13 Zoll breiten, 16½ Zoll hohen Blatte hat Caporali mit der grössten Treue die Lebendigkeit und Zartheit der Tinten des bewunderten Originals durch den Grabstichel zur Anschauung gebracht. Erschienen ist diese Frucht zehnjährigen Fleisses bei dem Cremoneser Buch- und Kusthändler Ignazio Ottolini; Preis des Blattes *avanti lettera* 60 Francs, *doppo lettera* 30 Francs.

Cremonese ist der Beiname einer Menge Maler und andrer Künstler von Cremona, so z. B. des Teodoro, von welchem im Dom daselbst das in Kolorit wie in Zeichnung vorzügliche Bildniss des Girolamo Malatesta herrührt (aus dem J. 1601); des Fr. Bassi, der sich *il Cremonese da paesi* nannte; des Gius. Caletti, des C. Gambara und des Formschneiders Antonio, der wahrscheinlich mit Antonio Campi identisch ist. Auch ein ums J. 1335 blühender Maler Simone, der in San Lorenzo zu Neapel die treffliche Darstellung des heil. Ludwig von Toulouse (wie derselbe seinem Bruder die neapolitanische Krone übergibt) gemalt hat, wird als Cremonese bezeichnet.

Crepido, Ausladung.

Crescentia und **Crescentius.** Jene war die christliche Erzieherin des heil. Vitus und erlitt ihr Martyrium am 15. Juni des J. 303. — Der heil. Crescentius war Diakon und starb um 390. Er erscheint in Diakonentracht und hat Kranke um sich, weil er sich besonders durch den Eifer in der Krankenpflege auszeichnete, was im christlichen Alterthume ganz eigentlich der Diakonen Beruf war.

Cresilas, ein Künstler der altattischen Schule, jüngerer Zeitgenosse des Phidias, machte des Perikles Bildniss-Statue bei dessen Leben und schuf eine Bildsäule des bei Thukydides (7, 29 ff.) erwähnten Diitrephes, welche denselben von Pfeilen durchbohrt und sichtbar noch athmend vorstellte. Pausanias sah diese Statue des verwundeten Diitrephes beim Austreten aus den Propyläen auf die Burg. Den Sockelstein davon hat man neuerdings zwischen den Propyläen und dem Parthenon in einer vor des letztern Westseite liegenden Cisterne eingemauert gefunden; die Inschrift desselben besagt, dass Hermolykos, des Diitrephes Sohn, dieses Weihbild als Abtrag an die Gottheit habe fertigen lassen; darunter steht *ΚΡΕΣΙΛΑΣ ΕΠΟΕΣΕΝ*.

Crespi, Battista und Daniel. Giovanni Battista Crespi, auch *il Cerano* genannt, gehört der lombardischen Schule an. Seine Lebenszeit fällt 1558—1633. Er steht in Verwandtschaft mit der Procaccini'schen Schule zu Mailand und es tritt bei ihm eine gewisse grossartigere Kraft im Sinne der Naturalisten hervor. Ein Bild dieses Cerano Crespi, mit der Bezeichnung *CC. edebat MDC.*, findet sich im Berliner Museum; es stellt eine Anzahl von Franziskanern dar (darunter einen Bischof und die heil. Klara), welche knieend ihre Blicke gen Himmel richten, woselbst in einem Lichtglanze eine Hand auf einen Streifen Papier weist, dessen lateinische Inschrift den Ordensbrüdern von der Regel des heil. Franz Frieden und Barmherzigkeit verheisst. (Auf Leinw. 10 F. 3¾ Z. hoch, 6 F. 3 Z. breit.) Cerano übte auch die Baukunst und Plastik; von seinen architektonischen Werken bemerken wir namentlich das edle Portal der im Uebrigen von Alessi erbauten Augustinerkirche zu Mailand. In der lombardischen Hauptstadt sind zugleich seine vorzüglichsten Gemälde; so ringt er in der Taufe St. Augustins (in der Markuskirche) mit Cesare Procaccini und besiegt ihn; so übertrifft er im heil. Karl und Ambrosius (in San Paolo) die Gebrüder Campi wenigstens im Kolorit; auch wird in der Lazaruskirche selbst das schöne Wandbild von Nuvelone durch Cerano's berühmte Darstellung des Rosenkranzes in den Schatten gestellt. Er erscheint immer frei und geistreich, aber nicht selten auch mit dem Bestreben, Grossheit oder Anmuth zu erkünsteln. In Kabinetsbildern offenbart er eine besondre Stärke in Vögeln und Landthieren. — Sein Schüler war Daniel Crespi, der etwa 40 Jahre alt 1630 an der Pest starb. Daniel hat nicht nur Cerano, sondern auch Procaccini übertroffen. Er war ein schnell auffassender Geist, nahm von seinen Meistern nur das Beste an und hielt sich entschieden an die durch die Caracci aufgestellten Principien. In der Farbenvertheilung zeigt er Aehnlichkeit mit gedachten Bolognesen, in der physiognomischen Auffassung aber unterscheidet er sich wieder. Immer geht er in Stellungen und Gebärden mit kluger Auswahl zu

Werke; in seiner Figurenvertheilung herrscht die schönste Ordnung; im Gewandwesen Mannichfaltigkeit und selbst grosser Reichthum, wo es Vornehme vorzuführen galt. In zweierlei Hinsicht steht er besonders gross da: nämlich in dem wunderbaren Seelenausdruck seiner Heiligen und in der äusserst kraftvollen Färbung. Er war dabei von gleicher Tüchtigkeit in der Oel- und Freskomalerei. In der schönen Kirche *della Passione* zu Mailand, wo die grosse Kreuzabnahme, sein berühmtestes Werk, sich befindet, hat er viele Porträts ausgezeichneter Lateraner hinterlassen, deren Ausführung wahrhaft tizianischen Geistes ist. Seine letzten Gemälde, die Darstellungen aus der Lebensgeschichte des heil. Bruno in der Mailänder Karthause, finden unter Italiänern die meiste Bewunderung. Carlo Ferreri hat nach ihm die „Beichte des heil. Nepomuk" gestochen (in dem von Roberto d'Azeglio herausgegebenen Turiner Galleriewerke); von Felsing erschien ein 1826 unter Giuseppe Longhi's Leitung gearbeiteter Stich des „kreuztragenden Christus."

Crespi, Cerano; s. Battista Crespi.

Crespi, Giuseppe Maria, erst Schüler Canuti's, dann Cignani's, empfing von seinen Mitschülern den Namen *Spagnuolo,* weil er immer in einem netten spanischen Anzuge erschien. Er war ein launenhafter Geist, der von einem Vorbilde zum andern übersprang, ohne irgend einem, geschweige dem besten, treu zu bleiben. Unter seinen Bildern früherer Zeit finden sich noch gediegene Arbeiten, z. B. die bei den Serviten zu Bologna und einige Stücke im Pittipalast zu Florenz. Von Baroccio's Werken in Urbino und Pesaro hat er manche Abbilder gemacht, die in Bologna als Originale verkauft wurden. Eine Zeitlang blieb auch Baroccio sein liebstes Muster, aber bald wollte er grossartiger malen und es dem Guercino gleichthun; am Ende verschmähte er selbst den Peter von Cortona zum Vorbild nicht. Er verfiel in lauter Seltsamkeiten und hat mehr Zerrgebilde als erquickliche Gemälde geliefert. Er starb in seiner Vaterstadt Bologna 1747 in einem Alter von 82 Jahren. Mit diesem begabten, aber ganz die Zerfahrenheit damaliger Kunst offenbarenden Maler hat die berühmte Bologneser Schule ihr Ende genommen. Man kennt von seiner Hand auch eine Menge Stiche, die frei und malerisch gearbeitet sind. Bartsch beschreibt 42 Blätter von ihm. Von geistreicher Behandlung ist namentlich die von einem Faun gezüchtigte Venus (Titelblatt eines satirischen Werkes von Ovidio Montalbani: *Diana flagellata*), wovon ein Unbekannter einen genauen Nachstich gemacht hat. Einige Blätter Spagnuolo's tragen den Namen seines Freundes Mattioli, dessen Loos er durch den Erlös dieser Arbeiten erleichtern wollte.

Creswick, T., ein jetztlebender englischer Landschafter. Eine See- und Gebirgslandschaft von ihm, mit hohen Baumgruppen und tiefer Perspektive, zählte zu den poetischsten Landschaften der Londoner Ausstellung von 1844, und zeichnet sich zugleich durch eine leichte Erinnerung an die Verdienste Gainsborough's auch in der Technik vortheilhaft aus.

Crispin und **Crispinian,** zwei heilige Schuster, welche meist zusammen dargestellt gefunden werden. Sie stammten aus edler römischer Familie, begaben sich als Verkünder des Evangelii nach Gallien, wo sie, um ihren Unterhalt zu verdienen, in Augusta Suessonum (dem heutigen Soissons) als Schuhmacher sich beschäftigten, bis sie unter Maximin im J. 308 als Christusbekenner und eifrige Heidenbekehrer enthauptet wurden. Sprüchwörtlich sagt man von ihnen: sie hätten den Reichen das Leder gestohlen, um den Armen Schuhe daraus zu machen. In Abbild. erhalten sie natürlich die Embleme ihres Handwerks und das Schwert als Martyrzeichen.

Crivelli, Carlo, ein namhafter venezianischer Meister des 15. Jahrhunderts, der aber weniger in seinem Vaterlande als vielmehr in der Mark Ancona gelebt und gearbeitet hat. Seine Werke zeigen eine Verwandtschaft mit denen des Bartolommeo Vivarini, der ihm freilich überlegen bleibt. Charakteristisch für ihn ist es, dass er den von den Gebrüdern Antonio und Bartolommeo Vivarini zuerst in Venedig eingeführten Gebrauch, einzelne Theile in den Gemälden, namentlich die Ornamente, als Relief auszuladen, weiter ausgebildet hat. Im Museum des Städelschen Instituts zu Frankfurt am Main sieht man an der Wand neben der Ausgangsthüre eine in zwei Abtheilungen gemalte Annunziata (Verkündigung Mariens) von seiner Hand; in diesem Temperabildchen von harmonischem und feinem Kolorit findet man die Maria gelungener als den Engel, sowohl hinsichtlich der idealen Auffassung als in Betreff der Technik. Eine in der Sammlung des Kardinals Zelada befindlich gewesene gekrönte Maria auf dem Throne mit dem Christuskinde wird von Agincourt (Abth. der Malereien, Taf. 138) im Umrissstich mitgetheilt. Dies Bild ist mit dem J. 1476 bezeichnet. Man findet noch zwei andre Werke Crivelli's in Agincourts Denkmälerwerke wiedergegeben (unter Nr. 11 und 12 auf Taf. 162 der Abth. d. Mal.); das eine in drei Felder getheilte Gemälde zeigt im Mittelfelde die Bestattung des Heilands durch die Jungfrau und

St. Johannes, in den Seitenfeldern den heil. Hieronymus und eine heil. Märtyrin (Halbfiguren natürlicher Grösse); das andre führt den Franziskaner Giacomo d'Ascoli vor, datirt vom J. 1477, hat 6 F. 3 Z. 2 L. Höhe bei 2 F. 10 Z. 3 L. Breite und scheint, obschon es auf Leinwand gemalt ist, noch in Tempera ausgeführt zu sein. Vergl. *Zanetti: della Pittura Veneziana, pag.* 19*; Lanzi: Storia Pittorica, Bassano* 1809, *tom. III. pag.* 21*; Ridolfi: Vite de' Pittori Veneti, tomo I. pag.* 19.) Untern den Bildern, die im Berliner Museum auf Crivelli's Namen lauten, sind zwei als „*Opus Caroli Crivelli Venet.*" bezeichnet. Das eine zeigt die prächtig gekleidete Maria Magdalena stehend und auf der Rechten das goldne Salbengefäss haltend; hinter ihr ein Vorhang mit einem Blumengehänge. (Goldgrund). Das andre ist ein Gemälde mit drei flachen Bogen, wo im mittleren Christus von Maria und Johannes betrauert und zu Grabe bestattet wird; unter dem Bogen rechts sieht man den heil. Hieronymus in Bussübung, unter dem links die heil. Magdalena. (Hintergrund Landschaft.) Beide Bilder sind in Tempera auf Holz gemalt.

Croff, G., ein jetztlebender lombardischer Bildhauer. Bei Gelegenheit der Krönung zu Mailand im J. 1838 bestellte Kaiser Ferdinand wie bei andern mailändischen Bildhauern so auch bei Croff eine Marmorstatue unter Freigebung des Gegenstandes der Darstellung. Croff wählte nun eine Parze und stellte sie dar als ein ganz nacktes, mit übereinander geschlagnen Beinen sitzendes Mädchen, welches mit beiden Händen ein Stückchen Faden dreht. Stehend würde die Figur vielleicht etwas über 3 Fuss messen. Obschon der Künstler die Natur nur theilweis seinem Werke zu Grunde gelegt hat, so ist ihm doch der Vorwurf angestrebter Nudität gemacht worden. Man findet, dass etwas Absichtliches in dem Werke liegt, was sich durchaus nicht mit wahrer Kunst verträgt; auch hat der in das Antlitz hineingelegte Typus eines hübschen Judenmädchens dem Ausdrucke weder Charakter noch Lieblichkeit verleihen können. Der Blumenkranz um das Haupt, der einer Parze freilich nicht zukommt, ist mit ausserordentlicher Zierlichkeit und mit Geschmack vorgetragen. Man sieht jetzt das Werk neben den andern in Folge kaiserlicher Bestellung zu Mailand gearbeiteten Marmorstatuen in den untern Räumen der k. k. Gemäldegallerie im Belvedere zu Wien.

Croisac, eine Verfälschung des Namens des berühmten Kunstliebhabers und Kupferätzers Jos. Ant. Baron de Thiers-Crozat.

Crola, Heinrich, einer unsrer berühmtesten Landschafter, geb. 1804 in Dresden, zählt zum Kreise der Münchner Künstler und steht dort neben Daniel Fohr als Meister in der Darstellung von Eichengruppen und Wäldern. Er liebt es, seine Bilder in mässiger Grösse wie liebliche Landschaftsschilderungen in Matthissonscher Dichtweise vorzuführen, und weiss Eichen und vom Sonnenblicke bestralte moosige Hügel unübertreffbar wiederzugeben. Oder er stellt einen Eichenhain im Lichte des kühlen thauigen Morgens dar, mit umhergrasenden Hirschen und Rehen, oder eine Landschaft bei veränderlichem Wetter, wenn es soeben geregnet hat, das Wasser noch in Wagenspuren steht und man den Wind noch in bewegten Bäumen zu vernehmen glaubt, in der Ferne man wirklich noch den Regen niederträufen sieht, indess die Sonne bereits einen Theil des Hügels beleuchtet. Werke von Crola besitzen: Baron Speck von Sternburg in seiner Gallerie zu Lütschena bei Leipzig (ein grosses Bild von einer Gegend am Ammersee), Dr. Ritterich in Leipzig (eine Wintergegend), Buch- und Kunsthändler Arnold zu Dresden (einen Gewittersturm am Chiemsee), der Herzog v. Cambridge und vorm. Vizekönig v. Hannover (ein Alpenglühn bei Sonnenuntergang), der Herzog v. Sachsen-Koburg-Gotha (eine Sammlung Crola'scher Bilder), der Graf Stollberg zu Wernigerode (mehre Crola's), der bair. Obersthofmeister Graf v. Arco (den Traunfall) und der kön. Adjutant Graf v. Arco zu München (einen Eichenwald), Ritter v. Oertl (eine Gegend am Starnberger See) und Buchhändler Fleischmann in München (ein durch den Münchner Kunstverein 1834 verloostes Gemälde von ungemeiner Klarheit und Zartheit).

Cromlechs heissen diejenigen Grabmäler aus der Urzeit Britanniens, welche aus drei oder mehr aufrechtstehenden Steinen mit einem darüber gelegten flachen Steine bestehen. Diese Gräberart war gleich den *Cairns* (Steinhaufen) und andern altbritannischen Begräbnissarten vor der römischen Eroberung des Landes in Gebrauch; auch mögen einzelne solcher Gräber noch in römische Zeit fallen. Die Cromlechs (bretagnisch *crom-leç*, ein geneigter Stein) galten bisher irrthümlich für druidische Altäre oder Steine, auf denen die Druidenpriester ihre geheimen Ceremonien, wohl auch Menschenopfer verrichteten. Dieser sehr allgemein verbreitete Irrthum kam daher, dass die Autoren, welche von den Denkmalen der britischen Urbewohner handelten, einander nachschrieben, ohne dass sich Einer die Mühe gemacht hätte, eins dieser Denkmale aufzugraben, um sich des Zweckes der Einrichtung zu versichern. Dies ist

indess neuerlich in den Kanalinseln Jersey, Guernesey, Alderney und Sark durch Mr. Lukis geschehn, und der Befund stellt die Sache ausser Zweifel. Mr. Petrie, ein irischer Alterthumsforscher, hat dieselben Entdeckungen in Irland gemacht. Der gewöhnliche Inhalt der Cromlechs, namentlich auf der Insel Guernesey, bestand in einer Schicht verbrannter Menschengebeine und grober ungebrannter Töpfergeschirre. Alle Leichen scheinen ursprünglich mit einer gewissen Ordnung und Sorgfalt niedergelegt worden zu sein. Die Oberfläche des Bodens wurde mit flachen Steinen roh bepflastert; hierauf kam eine Schicht Kies, dann die Gebeine und die Töpfergeschirre; auf die verbrannten Gebeine wurden wie in der untersten Schicht flache Steine gelegt, über letztere aber eine dicke Schicht von Tellermuscheln. Bisweilen lagen die Gebeine in ziemlich erhaltenen Urnen, gewöhnlich jedoch waren die Bruchstücke letzterer unter den Gebeinen zerstreut. Reibsteine, Steinamulette, Thonkügelchen und Steincelts waren die gewöhnlichen Gegenstände, welche man darin fand. Die Cromlechs sind zuweilen von einem Steinkreise umgeben, was nun wieder auf eine andre Klasse von altbritannischen Grabdenkmalen führt. Indem man früher die Cromlechs für Druidenaltäre hielt, glaubte man zugleich, dass die geschlossenen Kreise von aufrechtstehenden Steinen dazu bestimmt gewesen wären, dass innerhalb derselben die Druiden ihre Lieder abgesungen hätten! Diese kuriose Ansicht früherer immer mit ihrem Dafürhalten statt mit Untersuchungsresultaten dienender Archäologen ist durch die von Mr. Lukis gemachte Endeckung von sechzig solchen Cromlechs auf dem Gipfel eines Berges zu Killimillie in der Grafschaft Sligo sowie durch ähnliche Auffindungen in Skandinavien stark zurückgewiesen worden. — Vergl. hierüber die Schrift des englischen Geistlichen Hartsforne: „Versuch, die Gräberreste von Northamptonshire etc. zu klassificiren.“

Cronaca, Simone, geb. im J. 1454, gest. 1508, zählt zu den berühmtesten Architekten Toskana's. Er hat sich hauptsächlich durch die äussere Vollendung der Vorderseite des Palastes Strozzi zu Florenz besondere Ehre erworben. Das Gesims dieses Palastes, der von Benedetto da Majano unvollendet hinterlassen worden war, ist das Meisterwerk Cronaca's; man muss sich aber, um zu begreifen, wie ein Gesims den Ruhm eines Architekten begründen könne, die imposante Masse des Palastbaues und die kolossale Construktionsart besonders nach dem Maase und der Dauerhaftigkeit der Steine vorstellen, mit welchen das Aeussere aufgeführt ist; auch muss man alle wichtigen Gebäude, die sich ebenso gradlinig mit einem verschieden profilirten Gesimse endigen, mit dem Strozzipalast zusammenhalten und die Schwierigkeiten ermessen, unter welchen das richtige Verhältniss von Maas, Geschmack, Form und Verzierung zwischen dem Kopf und Leib eines solchen Werkes zu treffen war. Ueberhaupt lassen sich von so vielen Hauptgesimsen italiänischer Palastarchitektur nur zwei als Muster dieser Art im Grossen anführen, nämlich das des Palastes Farnese zu Rom, welches von Michelangelo herrührt, und das in Rede stehende von Cronaca. Da Letzterer die Profile seines Gesimses oben an einem Gebäude anzubringen hatte, dessen Oberfläche durch mehr oder minder vorspringende Bossagen durchschnitten war, welche die Wirkung der Profile zu vernichten drohten, so verfiel er auf den Gedanken, zwischen der obersten Bossagenreihe und dem Gesimse einen Zwischenraum von drei Schichten oder Reihen mit glatten Steinen zu besetzen, wodurch es ihm möglich wurde, sein Gesims sehr glücklich zu isoliren. Man meint, dass Cronaca die Verhältnisse des Gebälkes von einem antiken Baue entlehnt habe. Allein die Verhältnisse der Dimension, der Form, des Charakters, des Orts, der Stelle und des Effekts, welche aus der besondern Natur eines jeden Denkmales hervorgehen, sind so verschieden, dass nichts schwieriger und oft nichts gefährlicher ist als solche Entlehnung; so wird man denn im vorliegenden Falle nur eben von einer ohne Kopirung auftretenden Nachahmung reden können, indem sich Cronaca nicht das besondere Resultat eines alten Baumeisters, sondern lediglich das Princip desselben aneignete, also etwas, was Jedermann angehört. Vasari rühmt namentlich die ausserordentliche Vollendung in der Zurichtung und Verbindung der Steinblöcke, aus welchen Cronaca die ungeheure Krone des Strozzipalastes gebildet, sowie die Sorgfalt, die er auf die ganze Construktion desselben verwendet hat. Diese Sorgfältigkeit ging so weit, dass dieses grosse Ganze nicht aus Steinen zusammengesetzt, sondern aus einem einzigen Steinblocke gehauen zu sein scheint. Man kann noch heute wie zu Vasari's Zeit sagen, dass das Auge nicht einen einzelnen Stein daran zu entdecken vermag, welcher durch die mindeste Ablösung dieses Lob widerlegen könnte. — Von Cronaca ist auch die Sakristei der Heiligengeistkirche zu Florenz. Sie bildet ein kleines Tempeloktogon von sehr schönem Verhältniss und äusserst sorgfältiger Ausführung. Unter andern Details, die man darin bewundert, bemerkt man namentlich gewisse korinthische Kapitäle, die mit jener ausserordentlichen Vollkommenheit gearbeitet sind,

durch die sich der Meisel des Andrea Contucci da Monte Sansovino ausgezeichnet hat. Ebenso verdankt man Cronaca die Architektur der schönen Kirche *San Francesco al Monte* ausserhalb der Arnostadt auf dem Hügel *San Miniato*. Diese Kirche, die Buonarroti nur *la sua bella Villanella* nannte, hat leider den ganzen Reichthum ihrer Dekoration verloren, seit sie die Kirche einer andern, der Armuth gewidmeten religiösen Anstalt geworden ist. Indess empfiehlt sie sich dem Architekten noch stets durch die Reinheit ihres Geschmackes und die Einfachheit ihrer Säulenordnung. Sie ist einschiffig, mit sechs Säulen auf jeder Seite. Das an die Kirche stossende Kloster war ebenfalls Cronaca's Werk, ist aber als solches durch die spätern Veränderungen und Vergrösserungen ganz verschwunden. Dem Cronaca war noch die Ehre einer der grössten Construktionen vorbehalten, welche damals in Florenz zur Ausführung kamen. Die talentvollsten Baumeister jener Zeit, Buonarroti, Giuliano da San Gallo, Baccio d'Agnolo etc. wurden mit Cronaca berufen, Plane zum Bau des grossen Berathungssaales der florentiner Signoria vorzulegen und die Construktionsmittel dieses grossen Lokals vorzuschlagen. Der durch seinen hellen Geist, durch seinen Reformationsversuch und sein tragisches Ende berühmte Dominikaner Girolamo Savonarola war nun Cronaca's Freund und begünstigte durch seine Fürsprache bei den Herren in Florenz die Projekte desselben, so dass Cronaca auch die Ausführung dieses Saales zuerkannt erhielt. Dieser Saal gilt für den grössten in ganz Italien. Sein Umfang besonders in der Breite erforderte zu seiner Bedeckung ausserordentliche Construktionen von Zimmerarbeiten, und Cronaca offenbarte hierin seine schon anderweit dargethanen Talente von Neuem. Leider ist aber von Cronaca's Werke nichts mehr als die Mauern und das Dachwerk übrig, denn das ganze Innere ward von Vasari geändert und modificirt. In seinen letzten Jahren hielt sich Cronaca ganz entschieden zur reformatorischen Partei Savonarola's und alle seine Gedanken concentrirten sich in der grossen Idee des kirchlichen Reinigungswerkes. Indess musste er seinen edelsten Freund zum Tode führen sehen, und er verfiel in eine langwierige Krankheit, an welcher er in seinem 54. Lebensjahre verstarb. Man begrub ihn in der Kirche Sant' Ambrogio zu Florenz und es setzte ihm Battista Strozzi die Grabschrift:

Vivrò e mille e mille anni e mille ancora,
Mercè de vivi miei palazzi e tempi!
Bella Roma, vivrà l'alma mia Flora!

Crozat, Jos. Ant. Baron de Thiers, gestorben 1740, hat sich als grosser Kunstfreund sowie selbst als Kupferätzer einen Namen erworben. Sehr schön ist die in Kupfer gestochene Sammlung von Kunstsachen seines reichen Cabinets; auch die Werke in den Gallerien des Königs und des Herzogs v. Orleans liess er durch die geschicktesten Stecher seiner Zeit auf Kupfer bringen, von welchem Blätterwerk der 1. Theil bereits 1729, der zweite jedoch erst 1742 ins Publikum gelangte. Im *Recueil de Crozat* finden wir z. B. Stiche nach dem von frühern Stechern höchst selten berücksichtigten Meister Gaudenzio Ferrari; so hat hier Poilly die Anbetung der Könige, Hortemels das Pfingstfest nach Gaudenzio gestochen. — Die von Crozat (den man fälschlich auch Croisac schreibt) eigenhändig geätzten Blätter sind mit *T. f.* (*Thiers fecit*) bezeichnet; wir kennen nur einige nach Boucher von ihm. (Vergl. Fiorillo's Gesch. der zeichn. Künste III. S. 415.) Seine Sammlung antiker Gemmen, worüber Mariette 1741 einen Katalog anfertigte, ist mit der Orleans'schen nach Petersburg gewandert.

Crucifix (*Crucifixus*, der Gekreuzigte) wird jede Darstellung des Heilands am Kreuz genannt, besonders aber die plastische, wie sie als Beiwerk des Altars erscheint. Als letztres stand einst das Crucifix auf der Altarmitte, indem es die Leuchter gewöhnlich überragte; es blieb nur weg, wenn das Allerheiligste ausgesetzt wurde. Sein Ursprung ist auf das Kreuz zurückzuführen, das besonders auf dem Altare aufgestellt oder sonst passend angebracht war; dasselbe kam erst im Zeitalter des Kaisers Constantin in Aufnahme, blieb lange auf dem Altar und vertritt jetzt noch in den von der rechtgläubigen morgenländischen Kirche getrennten grossen Gemeinden die Stelle des wirklichen Crucifixes. Vor Ende des 8. Jahrhunderts kannte die Kirche das Crucifix nicht allgemein, die griechische hat es nie öffentlich angenommen, wenn gleich schon im Bilderstreit dergleichen vorkommen, sie gebraucht dafür das einfache Kreuz; in der lateinischen Kirche ist es schwerlich vor dem Karolingischen Zeitalter allgemein bekannt geworden. Aber es lässt sich aus der *disciplina arcani* und dem frühzeitigen Bilderverbot der Synode zu Elvira (im J. 305) ein ebenso baldiges Vorhandensein des Crucifixes annehmen, das dem christl. Cultus als Hinweisung auf das Hauptdogma so nahe lag. Man begnügte sich anfangs mit dem Kreuze (der *crux immissa* oder *capitata:* +; andre Arten waren *crux decussata:* × und *crux commissa:* T) oder mit dem Bilde des unter dem gewöhnlich blutrothen Kreuze

stehenden Lammes. Durch die Beifügung des Brustbildes des Erlösers an der Spitze des Kreuzes oder am Fusse, während das Lamm in der Mitte war, lag die Vorstellung des Crucifixes ganz nah. Später bildete man wirklich Christum bekleidet am Kreuz mit zum Gebet erhobnen Händen, jedoch nicht angenagelt; endlich erschien Christus mit vier Nägeln (selten mit drei) an das Kreuz geheftet und zwar an den ältern Crucifixen lebend mit offnen Augen, an den spätern (vom 10. und 11. Jahrh. an) zuweilen todt. Christus selbst wurde öfters mit einem Talare bekleidet und mit der Königsbinde auf dem Haupte dargestellt, später überwog die Vorstellung, den leidenden Christus in nackter Figur blos mit dem Lendenschurze bekleidet und mit der Dornenkrone anzubringen. Diese Art wurde beibehalten und das Crucifix als ein unentbehrliches Attribut der Kirchen und der Altäre angesehen; die Zahl dieser Kreuzesbilder mehrte sich, da sie besondre Gegenstände der Verehrung wurden, unabhängig von den Altären auch ausser den Kirchen, wo sie auch gewöhnlich in bedeutender Grösse von Holz oder Stein an deren Eingängen standen. Die Altarcrucifixe waren gewöhnlich von Silber oder Gold, häufig mit Perlen und Diamanten reich verziert. — Neuere Künstler, wie Schinkel in Berlin, haben bei ihren Altarentwürfen den Heiland wieder mit einer Draperie umgeben und die herkömmliche Körperhaltung verlassen. Auch hat Schinkel den Crucifixen die Zuthat von Engeln zur Seite gegeben, wodurch diese Crucifixe, im Geist einer kirchlichen Aesthetik für protestantische Kirchen bestimmt, als mehr sinnbildliche Darstellungen christliher Ideen erscheinen. Der widerliche Adspect angenagelter Füsse ist glücklich dadurch umgangen, dass die Füsse frei und ungezwungen auf der Weltkugel zu ruhen kommen, so dass nur die Arme durch Nägel am Kreuze haften. Freilich ist man zu sehr an die nackte Figur des Gekreuzigten gewöhnt, als dass die Neuerung, ihn nach ältester Sitte gewandet vorzustellen, durchdringen könnte; auch fragt sich, ob nicht die grossartige Einfachheit der herkömmlichen Kreuzesbilder mehr oder doch dieselbe Wirkung macht, zumal seit Wiederherstellung der Kunst, nachdem die hagern, traurigen Figuren verschwunden waren, die Künstler das freundliche Ideal menschlicher Schöne auch in den schönen Körperlinien des Leichnames als einen Abglanz der verborgnen Gottheit dargestellt haben.

Cruikshank, George, ein höchst origineller englischer Zeichner und Radirkünstler unsers Jahrhunderts, der namentlich durch seine Illustrationen zu modernen englischen Autoren so ausgebreiteten Ruf erlangte. Seine Radirungen pflegen eine hervorstechend launige, geistreich verzerrte Darstellung des gemeinen Lebens zu enthalten und bewegen sich oft auch in purer Fantastik, wo die märchenhaftesten Gebilde zum Vorschein kommen. Er ist ein Caricaturist voll Energie und Leben, und hat durch sein Beispiel nicht wenig auf die jetzt in England so stark blühende Caricaturenzeichnung eingewirkt.

Crux archiepiscopalis, ein 7—8 Fuss hohes Kreuz, welches nebst dem Bischofstabe durch einen Ministranten dem Erzbischof vorangetragen wird.

Crux pectoralis, Brustkreuz, das an einem Bande auf der Brust getragene Kreuz der Aebte und Bischöfe.

Cruz, Juan Pantoja de la, Schüler des Valencianers Alonso Sanchez Coello, war gleich diesem Philipps des Zweiten Hofmaler und zählt zu den ausgezeichnetsten spanischen Porträtisten. Von ihm ist Karls V. Porträt im Madrider Museum. In seinen Bildern gewahrt man eine der venezianischen Schule verwandte Auffassungsweise.

C. T. nebst dem Zeichen des heiligen Antonius ist das Monogramm eines ältern niederländischen Holzschneiders, der zuweilen *Cornelis Antoniszoon,* auch *Teunissen, Hevissen* und *Hemsen* genannt wird. (Bartsch *T. IX. p.* 152—154.) Rud. Weigel verzeichnet in seinem Kunstkataloge zwei Bartsch unbekannt gebliebne Blätter dieses Figurenschneiders, nämlich eine geflügelte Diligentia und eine andre allegorische Gestalt, welche durch *Rycdon* (*Corydon*) bezeichnet ist und als ein reichgeschmücktes Weib erscheint, die in der Linken eine Perle hält.

Cubitus, die Elle der Römer, sechs Handbreiten oder *palmi* oder 1½ *pedes* (anderthalb Fuss), den *pes* (Fuss) zu 16 Daumenbreiten oder *pollices* gerechnet. (*Vitruv. III.* 1.) So beträgt der römische Cubitus 1,3661 Par. Fuss oder 1,4139 rheinl.

Cucullus, latein. Name der Bearnerkappe, deutsch: Gugel.

Cuevas, Pedro de las, blühte in den ersten Decennien des 17. Jahrh. zu Madrid. Er hat den Ruhm eines trefflichen Zeichners, ist aber weniger durch öffentliche Werke als vielmehr durch seine Schüler bekannt. Unter Letztern befinden sich Antonio Pereda, Francisco Camilo, Jos. Leonardo, Arias Fernandez und Careño de Miranda. Cuevas starb in Madrid 1635.

Culmbach, Hans v.; s. Kulmbach.

Cumä (Kyme), im J. 1050 vor Christus durch Aeolier und Euböer gegründet, war

die älteste aller hellenischen Niederlassungen in Italien und Sicilien. Die Stadt war auf einer steilen Anhöhe jenes Gebirgsrückens angelegt, welcher vom Cap Miseno bis nach Neapel mit mancherlei Abstufungen sich um den Busen von Bajä herumzieht. Sie dehnte bald ihre Macht über die Campanische Ebene aus und gründete die Hafenstadt Dikäarchia am Meerbusen von Bajä, das nachherige Puteoli, später die Stadt Neapolis, endlich Zankle, das spätere Messana (heutige Messina) in Sicilien. Ihre heftigsten Gegner hatten die Cumaner an den nicht minder seemächtigen und dabei räuberischen Etruskern. Die Stadt erlag endlich 417 vor Christus, nachdem sie 50 Jahre früher nur durch den Beistand Hiero's von Syrakus die Kriegsflotte der Etrusker vernichtet hatte, einem wiederholten Angriffe der Campaner, von welchen die griechische Bevölkerung theils niedergemetzelt, theils zu Sklaven gemacht ward. Seitdem wurde Capua die Hauptstadt Campaniens, und Cumä kam so ganz in Verfall, dass zuletzt nur die Akropolis davon übrigblieb, die endlich in Narses ihren Zerstörer fand. Die Ruinen von Cumä sind zwischen dem *Lago di Patria* und *Fusaro* zu sehen. Vergl. Roberto Paolini: *Memorie su'i Monumenti di Antichità etc. Napoli* 1812.

Cumäische Seherin; s. den Art. „Sibyllen."

Cumano, ein venetianischer Zeichner und Aetzer, dessen Leben in den Zeitraum von 1760—1810 fällt. Er radirte mit Novelli das ganze Werk Rembrandt's. Beide führten das Unternehmen mit solchem künstlerischen Geiste aus, dass sie sich vor allen Copisten dieses originellen Niederländers auf das Vortheilhafteste auszeichneten. Die Cumano-Novelli'sche Sammlung umfasst über hundert grössere und kleinere Stücke, wovon die meisten den Originalen gleichgestellt werden können.

Cunego, Domenico, ein 1727 zu Verona geborner Zeichner und Stecher, der von Ludwig Fernow (s. dessen Culturgemälde von Rom, S. 280) als der verdienstlichste italiänische Kupferstecher seiner Zeit bezeichnet wird, nur dass er in der Reinheit und Eleganz des Stiches einigen Andern den Vorrang lassen müsse. Cunego's Blätter sind wohlverstanden, denn er selbst war tüchtiger Zeichner; namentlich sind die nach Michelangelo für die besten zu erklären, die bis Ende vorigen Jahrhunderts nach jenem Grossmeister der italiänischen Kunst gearbeitet wurden. Goethe nennt ihn den vorzüglichsten historischen Stecher des dritten Viertels des 18. Jahrh. und rühmt seine „leichte und malerische Behandlungsweise, bei welcher seine Arbeit weder an gefälliger Reinlichkeit noch an Wirkung einbüsse." Grösstentheils radirte er seine Blätter nur und arbeitete sie dann mit dem Grabstichel aus, wie auch Volpato that; dabei legte er die Radirung in geregelten Schraffirungen an. Jene Zartheit, welche wir bei Volpato finden, hat er freilich nicht ganz erreicht. In Rom, wo er sich 1761 niederliess, gab er eine Menge von Stichen nach den berühmtesten Werken italiänischer Maler heraus und brachte auch 22 Blätter der im J. 1771 durch Gavin Hamilton edirten trefflichen ältern *Schola italica* in Kupfer. Von 1785—89 arbeitete er zu Berlin in Pascals chalkographischem Institute, nach dessen Eingange er nach Rom zurückging, wo er 1794 verstarb. Mit Volpato hatte er die Gemälde in der Sixtinischen Kapelle zu stechen unternommen; schon hatten sie auch mehre meisterhafte Blätter vollendet, aber nicht einmal Kostenersatz, geschweige Belohnung für Mühe und Zeitaufwand, sollte ihnen zu Theil werden.

Cuneus (Keil) heisst 1) im antiken Theater ein Segment der Cavea, welches durch zwei Treppen gebildet wird, die von der untersten Sitzreihe bis zur obersten hinaufführen; 2) im Kriegswesen der Alten die keilförmige Schlachtordnung.

Cunibert, St., gest. als Bischof von Köln den 12. Nov. 663, erhielt, als er eines Tags Messe las, durch eine Taube den Ort angezeigt, wo der Leichnam der heil. Ursula begraben lag. Daher schreibt sich die Taube auf den Darstellungen St. Cuniberts, die zur Anspielung auf die Grabfindung natürlich am Boden sitzt. Dieselbe Taube kehrt auf den Darstellungen der Ursula wieder.

Cupido; s. die Art. „Amor" und „Eros."

Cupola (ital.), Kuppel.

Cura, Göttin der Sorgen, bildete einst aus Thon eine menschliche Gestalt, welcher Juppiter auf ihre Bitte Leben verlieh, unter der Bedingung, dass das Geschöpf nach ihm benannt werde, worauf auch die Erde, weil sie den Stoff zum Geschöpf gegeben, ihren Anspruch erhob. Saturn, als Richter aufgerufen, entschied, dass Juppiter den Leib nach dem Tode erhalten, dass die Sorge Herrin über ihr Geschöpf während dessen Lebens sein und der Name des Geschöpfes, weil dasselbe aus Erde (*humus*) gebildet sei, *Homo* heissen solle. Vergl. Herders Werke: Zur Kunst und Literatur Bd. 3. S. 15 (das Kind der Sorge).

Curia hiess zuerst im alten Rom jede der 30 Volksabtheilungen und jeder Versammlungsort einer solchen Abtheilung. Dann nannte man Curia auch das Haus für

Senatssitzungen, ferner den Senat selbst (jedoch nicht in Rom, sondern nur in den italischen Städten). Uebrigens hiess Curia das dem Mars geweihte Amtsgebäude der Salier zu Rom, in welchem der heilige Lituus seit der Stadtgründung aufbewahrt wurde.

Cussy la Colonne, nordöstlich von Beaune liegendes Dörfchen im Departement de la Côte d'or, das seinen Beinamen von der in der Nähe sich befindenden römischen Siegessäule hat. Dieselbe datirt aus dem 3. oder 4. Jahrhundert, ist nur noch, da der oberste Theil fehlt, 27 Fuss hoch, und hat zwischen Fuss und Basis einen achtseitigen Altar, der in jedem Felde ein Basrelief aufweist. Man findet die Reliefiguren des Herkules und eines gallischen Gefangenen, der Minerva und Juno, des Jupiter und Ganymed, des Bacchus und einer Nymfe. Der Obertheil des Säulenschaftes ist schuppenartig, der untere Theil aber mit Rosetten verziert.

Cuyck de Mierhop, berühmter Thiermaler, ward um 1640 zu Brügge geboren. Aus einer adeligen Familie entsprossen trieb er anfangs die Malerei nur zu seinem Privatvergnügen; zum Glück aber nöthigten ihn später Familienumstände, von seinem bedeutsamen Talente ernsthaften und fleissigsten Gebrauch zu machen. Da ihm sein Adelsstolz nicht erlaubte, in seiner Vaterstadt öffentlich als Maler aufzutreten, so zog er nach Gent, wo er nun Thierstücke lieferte, die schwer von denen des Frans Snyders unterscheidbar sind. Er würde den Snyders wohl ganz erreicht haben, wenn er dieselbe Freiheit des Pinsels gehabt hätte. Vornehmlich war Mierhop (unter welchem Zunamen Frans van Cuyck am Bekanntesten ist) glücklich in Darstellung aller Arten von Fischen. Er hat auch Porträts und Geschichten gemalt, für welche Bereiche aber sein Pinsel nicht ausreichte. Uebrigens hat er selbst einige Blätter geätzt, die theils ihres Werthes, theils ihrer Seltenheit wegen geschätzt sind.

Cuylenburg, Abr. van, ein unerfreulicher Nachahmer des Cornelius Poelenburg, des Nachahmers unsers Elzheimer. Man findet Cuylenburg schon 1639 als Meister zu Utrecht erwähnt. Seine Gemälde bieten Grotten mit Figuren, badende Nymfen, Bacchusfeste, Fabeln und Fantasiestücke. Mit ihm auf gleicher Stufe steht der Poelenburgianer Jan van der Lys.

Cuyp, Albert, ein grosser Meister im Landschaftsfache, geb. 1606 zu Dortrecht, gest. nach 1672, stellte gewöhnlich angenehme Ansichten mit Flüssen dar, an deren Ufern Wiesen prangen und Vieh weidet. Auch Winterlandschaften, Schlachtstücke, Historien und Bildnisse hat er gemalt; ob alles mit gleicher Meisterschaft, mag dahingestellt sein. Ein trefflicher Colorist und eingeweiht in das Studium der Beleuchtung, war er zugleich ein freier, den natürlichsten Weg gehender Componist; doch ist seine Thierzeichnung weder fehlerfrei noch edel genug. Die Cuypschen Bilder sind am meisten in England verbreitet, wo das eine und andre beim Wechsel des Besitzers enorm bezahlt wird. So ward neuerlich bei Versteigerung der berühmten Harman'schen Bildersammlung zu London eine Cuypsche Ansicht von Dortrecht um 1010 Guineen (7070 Thaler) erstanden. Eine vollendete und reiche Composition des „Abends," die sich in Sir C. Dundas' Besitze befindet, ist in den *Engravings from the pictures of the National-Gallery* wiedergegeben. Berlin hat von ihm eine flache dürftige Gegend mit einer Bauernhütte und etlichen schwachbeleuchteten Bäumen im Vorgrunde. Sie wird warm von der Sonne beschienen; bei einem Ziehbrunnen zwei Erwachsne und ein Kind. Bezeichnet: *A. Cuyp.* (Auf andern Bildern hat er auch blos *A. C.* gezeichnet. (In diesem auf Holz gemalten, nur 9¾ Zoll hohen, 1 F. breiten Bildchen ist die drückende Schwüle eines Sommertags, an welchem sich die Wolken zu einem Gewitter zusammenziehen, mit ungemeiner Wahrheit vergegenwärtigt; die goldige Färbung ist ebenso klar als der Vortrag breit und geistreich. — Albert Cuyp hat auch sechs Blättchen, welche Kühe auf Wiesen vorführen, geätzt, die dann ein Kunstliebhaber sehr artig copirt hat.

Cuyp, Jacob Gerritz, Vater des Albert Cuyp, geb. 1556, gest. um 1640 zu Dortrecht, wird trotzdem, dass er zu den ausgezeichnetsten Malern seiner Periode zählt, in den kunstgeschichtlichen Werken der Holländer gänzlich mit Stillschweigen übergangen. Erst in neuerer Zeit ist man durch die Aufschriften einiger trefflichen Bildnisse auf ihn aufmerksam geworden. Im Berliner Museum sieht man von ihm das Bildniss einer wohlgenährten alten Frau mit weisser Haube und Halskragen, in schwarzem pelzverbrämten Kleide, welche sich behaglich auf einem Lehnstuhle ausruht. Grund hellgrau. Bezeichnet: *Aetatis* 68 *Anno* 1624. *J. G. Cuyp fecit.* Dies Porträt ist auf Holz gemalt und zeichnet sich durch lebendige Auffassung, ausserordentliche Kraft und Klarheit der goldigen Färbung wie durch breiten und markigen Vortrag sehr vortheilhaft aus. Man glaubt, dass Jacob Gerritz der Schüler Abraham Bloemaerts gewesen sei.

Cuzco, Hauptstadt der gleichnamigen Provinz im südlichen Peru, weist noch Ueberbleibsel aus der Zeit des Inkareiches auf, dessen Metropole sie war.

Cybele; s. Rhea.

Cyclopen; s. Kyklopen.

Cydias, ein Maler aus der Zeit Eufranors, der in der 104. Olympiade blühte. Berühmt waren seine Argonauten, welche der römische Redner Hortensius um 144,000 Sesterzien kaufte und in einer eigens erbauten Kapelle auf seinem Tuskulanum aufstellte. Durch Agrippa kamen sie in den Portikus des Neptuntempels. Man hält Cydias für den Erfinder der rothen Farbe aus gebranntem Ocher.

Cynthia, häufiger Beiname der Diana, nach einem Berge auf der Insel Delos.

Cynthius, ein ebenfalls von vorerwähntem Berge herrührender Beiname des Apollo.

Cyparissus (Kyparissos) war der antiken Mythe zufolge ein Jüngling aus Kea und Liebling Apollo's oder Silvans, und ward, weil er sich äusserst bitter über den Tod eines geliebten Hirsches grämte, den er aus Unvorsichtigkeit mit einem Pfeilschuss getroffen hatte, in einen Cypressenbaum verwandelt. Daher trägt auch diese Baumart, die man noch heute gern auf den Grabstätten geliebter Todten pflanzt und an die sich der Begriff der Trauer und tiefen Grames knüpft, seinen Namen.

Cypria oder **Cypris** (Kypria, Kypris), die cyprische Göttin, heisst die Afrodite (Venus) nach der ihr geheiligten Insel Cypern, wo sie wie in Paphos und Amathus besonders verehrt wurde.

Cyprian, 1) ein Bischof von Karthago, der im J. 258 enthauptet ward und daher in Darstellungen das Schwert zum Attribut erhält; 2) ein berühmter Zauberer und zuletzt christlicher Martyr, dessen Legende kurz folgende ist. Ein bis zur Raserei die heil. Justina liebender Jüngling zu Antiochia wandte sich, weil ihm alle Mittel fehlschlugen die Gegenliebe der reizend schönen aber überaus frommen Jungfrau zu gewinnen, an Cyprian, den Meister in allen magischen Künsten, der fast den ganzen Orient durchreist und selbst Indien besucht hatte. Der Zauberer, eben nach Antiochia zurückgekommen, versprach dem Jünglinge seine ganze Magie aufzubieten, um die Heilige ihm geneigt zu machen. Aber all sein Wissen und seine Kunst scheiterten an der Frömmigkeit des Mädchens, denn weder seine Zauberformeln noch seine Zaubertränke wollten fruchten, und selbst die mächtigsten Höllengeister, die er citirte, bekannten, dass sie vor dem Kreuze, das die Jungfrau schlage, und vor dem Laute des Namens Jesu, den sie rufe, ganz ohnmächtig verbleiben müssten. Und als nun der Zauberer die unanfechtbare Heilige frug, wer denn ihr so gewaltiger Schutzgeist sei, gegen den er mit allen Künsten nichts auszurichten vermöge, belehrte die Jungfrau ihn, so dass er bekehrt ward und er all seine Teufelsbücher ins Feuer warf. Nach der Taufe Thürhüter einer Klause geworden, kam er später zum Priesteramt und ward endlich Bischof zu Antiochia. Im J. 304, als die Diocletianische Christenverfolgung wüthete, fanden Beide, Cyprian und seine heilige Bekehrerin Justina, ihren Tod durch das Schwert.

Cypselus (Kypselos) war ein Abkömmling des Melas, der aus Gonusa bei Sikyon gebürtig mit den Doriern gegen Korinth zog und von Aletes einem Orakelspruche gemäss zurückgewiesen, später aber doch in Korinth aufgenommen wurde. Die Mutter des Korinthiers Cypselus war aus dem Bachiadengeschlechte, dem dorischen Adel Korinths. Nach der Sage vermählte sie sich, weil sie als missgestaltes Weibsbild unter den Bacchiaden keinen Freier erhielt, mit einem Manne aus dem Volke, Namens Aeetion. Da sie lange kinderlos blieb, wandte sich Aeetion ans delfische Orakel, das ihm nun einen Nachkommen verhiess, welcher den Häuptern von Korinth furchtbar werden würde. Als den Bacchiaden dieser Spruch zu Ohren kam, fassten sie auch gleich den Beschluss, das Kind zu tödten, welches Aeetion geboren werden würde. Wie nun das Kind geboren war, sandten sie Mörder aus, aber ohne Erfolg, denn dieselben wurden durch das unschuldige Lächeln des Kindes gerührt und liessen es unangetastet. Indess schickte man von Neuem Leute zur Ermordung des Kindes aus; diese aber konnten es nicht mehr vorfinden, weil seine Mutter es in einem Kasten versteckt hatte. Von diesem Kasten (Kypsela) bekam denn der Knabe den Namen. Zum Manne gereift verfocht Kypselos die Sache des Volks gegen die Oligarchen, vertrieb mit Hilfe desselben die Bacchiaden, gründete aber darauf für sich eine Tyrannis (Alleinherrschaft). Als er sich hierin befestigt hatte, führte er eine sehr friedliche Regierung und fühlte sich unter den Korinthiern so sicher, dass er nicht einmal eine Leibwache hielt. Prachtliebe und die Freude an Bauten und Kunstwerken theilte er mit andern Autokraten. Von ihm war die Kapelle der Korinthier zu Delfi, in welcher ein eherner Palmbaum stand. Nach Olympia weihte er einen aus Gold getriebenen Zeus von kolossaler Grösse, zu dessen Herstellung zehn Jahre lang die reichen Ko-

rinthier steuern mussten. Cypselus regierte 30 Jahre (seit 655 vor Christus) und vererbte die Herrschaft auf seinen Sohn Periander. — Der berühmte Kasten des Cypselus, welchen die Cypseliden als Weihgeschenk in das Junonium zu Olympia brachten, stammte von einem Vorfahren des Tyrannen, einem reichen Korinthier, der sich diese kostbare Kiste (sie war aus Cedernholze und in fünf übereinander laufenden Reihen ringsum mit Figuren geschmückt, welche theils aus dem Holze herausgearbeitet, theils aus Elfenbein und Gold eingelegt waren) zur Aufbewahrung seiner Schätze und Kleinodien hatte machen lassen. Als Kunstwerk blieb die Kiste in der Familie, und sie diente eben dem neugebornen Cypselus, den die Bacchiaden ermordet wünschten, zur Zufluchtstätte, daher sie später von Cypselus' Nachkommen in dankbarer Erinnrung an die Rettung des Ahnherrn nach Olympia geweiht ward. Pausanias sah hier die Cypseluskiste noch am Ende des 2. Jahrh. nach Christus und ihm verdankt man auch die genaue Beschreibung. (S. Buch V. C. 17—19 seiner „Beschreibung Griechenlands.") Der darauf angebrachte Bilderkreis enthielt theils mythische, theils allegorische, theils kriegerische Darstellungen, welche, wie wir es ähnlich auf altdeutschen Gemälden sehen, durch Inschriften erläutert wurden.

Cyriacus, St., wird in Diakonentracht dargestellt. Er hat einen Drachen zu seinen Füssen und heilt ein besessenes Mädchen. Der Heilige war ums J. 284 Diakon zu Ancona.

Cyriaxburg; s. Erfurt.

Cyrillus, ein heiliger Karmeliter, der dritte Generalprior seines Ordens, gest. 1244. Die Darstellungen zeigen über ihm eine Wolke, aus welcher ein Engel zwei Tafeln herabreicht. Der fromme Cyrill empfing nämlich während der Messe in einer ihn plötzlich einhüllenden Nebelwolke durch einen Engel zwei silberne Tafeln mit griechischen Schriftsätzen, mit dem Befehle, letztere als neue Statuten für den Orden auf Pergament zu schreiben, aus dem Silber aber einen Kelch und ein Rauchfass machen zu lassen.

Cyrillus und **Methodius,** ums J. 820 Bekehrer der heidnischen Bulgaren und Slawen, erhalten als sprechende Zeugen ihres Missionseifers solche Barbaren neben sich.

Cythere, Beiname der Venus von der Stadt Kythera auf Kreta, oder von der Insel Kythera, wo sie, die „Schaumgeborene," zuerst landete und die ältesten Tempel hatte.

D.

Dädalus, ein athenischer Künstler der mythischen Zeit, der ein Urenkel des Königs Erechtheus gewesen sein soll. Man sagt von ihm, dass er Architekt, Bildner und Steinmetz gewesen sei und viele für die Technik nothwendige Werkzeuge erfunden habe, z. B. die Axt, die Säge, die Setzwaage, den Bohrer etc. Auch soll er den Mastbaum und die Segelstangen, sowie die trag- und zusammenlegbaren Stühle, welche die Athenerinnen beim Fest der Panathenäen trugen, erfunden haben. Die meiste Bewundrung ward aber seiner Erfindung der „sehenden und bewegten Statuen" gezollt, denn die Bildsäulen vor Dädalus waren noch mit geschlossnen Augen und regungslos mit an die Seite angelegten Händen gebildet. Noch erfinderischer war sein Schwestersohn Talos, der bei ihm in der Lehre war, wo er das Töpferrad, das Drehereisen, der gezahnten Säge (durch Nachbildung der zähnebesetzten Kinnlade einer Schlange) und andre Kunsthilfsmittel erfand, was aber die Eifersucht des Meisters dermasen erweckte, dass dieser ihn hinterlistig ermordete. Vom Areopag verurtheilt, flüchtete Dädalus zuerst in einen der Nachbarflecken Athens, dessen Bewohner nach ihm die Dädaliden benannt wurden, dann zog er nach Kreta und gewann den König Minos zum Freund. Auf dieser Insel machte Dädalus die berüchtigte Kuh, welche der Pasiphaë zur Befriedigung ihrer Liebe zu einem Stiere diente, und für den auf diesem Wege erzeugten Minotaur erbaute er das Labyrinth, das er dem ägyptischen nachbildete. Als ihm Minos wegen der Hilfleistung für die Pasiphaë zürnte, entfloh er mit Hilfe der Letztern auf einem Schiffe. Sein Sohn Ikarus ward an eine Insel verschlagen und stürzte ins Meer (daher die „ikarische See" und die Insel „Ikaria"); nach andrer Erzählung entflogen sie aus Kreta mittels kunstreicher, von Dädalus natürlich selbst gemachter Flügel. Der Tausendkünstler gerieth nach Sicilien zum König Kokalus, auf dessen Befehl er bei Megaris den Kanal grub, durch den sich der Fluss Alabon ins Meer ergoss. Bei Agrigent erbaute er auf einem Felsen eine feste unnehmbare Stadt, die Kokalus nun zu seiner Residenz machte. Auf einem schroffen Felsen des Berges Eryx erhob sich ein Tempel, das Werk seiner Hände,

und der Erycinischen Afrodite weihte er eine täuschend von ihm in Gold nachgebildete Honigwabe. Durch seine Kunst hatte er sich die Liebe der Töchter des Kokalus so sehr gewonnen, dass diese den König Minos, der mit einer Flotte nach Sicilien gesegelt war um den Dädalus zur Bestrafung zu holen, bei ihrem Vater ermordeten. Mit Aristäus kam er nach Sardinien, wo er dem Jolaus, der eine Kolonie dahingeführt hatte, gewaltige Werke erbaute, welche noch zu Diodors Zeiten standen und allgemein die Dädalia hiessen, worunter man jetzt vielleicht die „Nurhagen" verstehen darf. In Cumä und Capua sollte von ihm ein Apollotempel herrühren. Auch lässt ihn die Sage in Aegypten auftreten, wo er am Hephästustempel zu Memphis das schönste Propylon errichtet, für das Innre des Tempels ein bewundertes Holzbild geschaffen haben soll. Man erwies ihm endlich göttliche Ehre, und noch zur Zeit des Diodorus Siculus stand auf einer der Inseln bei Memphis ein zur Verehrung des Dädalus dienender Tempel. Pausanias zählt mehre Skulpturwerke von ihm auf, z. B. einen Herkules in Theben, einen Trophonius in Lebadea, eine Britomartis in Olus auf Kreta, eine Athena in Knossos, den Reigen der Ariadne daselbst und ein Venusidol auf Delos, welches fusslos in Hermengestalt endigte. — Gewiss hat man in dem von so vielen Fabeln umhüllten Dädalus keine bestimmte Person zu denken; offenbar ist Dädalus ein Gesammtname, auf den das Alterthum die ältesten Werke der Baukunst, Steinhauerei und Holzschnitzkunst, sowie die nützlichsten technischen Erfindungen, deren Urheber nicht bekannt waren, zusammentrug. Die ältesten Statuen waren aus Holz (Xoana), welche die Alten Dädala nannten, woher auch Pausanias den Namen Dädalus ableitet. Da man den fabelhaften Kunstmann ausdrücklich als einen Athener hinstellt, dessen Kunstfertigkeit auch in Aegypten benutzt und bewundert worden sei, so ist er wohl als die personificirte älteste attische Kunst zu nehmen, welche den von Aegypten überkommenen Typus der Bilder mit geschlossenen Augen und bewegungslosen Händen und Füssen überschritt, indem sie den Gestalten die Augen öffnete und Handbewegung verlieh, welche ersten Belebungsversuche indess noch immer nicht die Figuren von ägyptischer Steifheit befreiten. So erklärt es sich, wenn Diodor die ägyptischen und dädalischen Statuen ähnlich findet, während Pausanias, der den altattischen Styl vom ägyptischen unterscheidet, in den dädalischen Bildern trotz ihrer Unscheinbarkeit doch etwas Göttliches wahrnimmt. Dass Endöus aus Athen, Dipönus und Skyllis von Kreta, Learchus aus Rhegium und andre alte Künstler, deren Meister man nicht kannte, als Schüler des Dädalus bezeichnet werden, macht sich eben nur dadurch begreiflich, dass man in Dädalus einen gewöhnlich gewordnen bequemen Vaternamen für die Kunst der ältesten griechischen Zeit (der sogen. archaistischen Stylzeit) besass. — Als wirklichen Eigennamen tragen übrigens mehre Künstler der historischen Zeit den Namen Dädalus; z. B. ein in Siegerstatuen berühmter Sikyonier, des Patrokles Sohn, der den Eleern nach dem über die Lakedämonier erfochtenen Siege die Trophäe arbeitete, welche sie in der Altis errichteten, und ein Bithynier nach Alexanders des Grossen Zeit, von welchem eine Bildsäule des Zeus Stratios in Nikomedia bewundert ward.

Daetondas, Erzgiesser aus Sikyon, von dem eine Statue des Theotimos in Olympia stand. Dieser Theotimos war ein Sohn des Moschion, der an Alexanders Perserzuge Theil genommen hatte.'

Dahl, Joh. Christian, geb. 1788 zu Bergen in Norwegen, war erst für den geistlichen Stand bestimmt, bestand eine Lehrzeit von sieben Jahren bei einem Amts- und Dekorationsmaler, kam 1811 auf die Kopenhagener Akademie und 1818 nach Dresden, wo er späterhin Mitglied und Professor der Akademie ward. Von hier aus besuchte er noch Italien, Tyrol, einen Theil Deutschlands und zweimal sein Vaterland, überall Studien nach der Natur machend. Am Gründlichsten hat Dahl, der zu den berühmtesten Landschaftern unsrer Zeit zählt, die Natur seines nordischen Vaterlands studirt, und die grossartige Haltung der nordischen Berge und Gewässer, die er so ergreifend auf der Leinwand wiederzugeben weiss, hat ihm den Beinamen des „neuern Everdingen" verschafft. In allen seinen Werken offenbart sich tiefes Studium und grossartige poesievolle Auffassung. Je nachdem die gewählte Natur düster oder erhaben, anmuthig oder reizend ist, weiss er auch mit meisterlicher Leichtigkeit den entsprechenden dunkeln oder ernsten, gefälligen oder lächelnden Ton dem Gemälde zu verleihen. Die Staffage ist mit Geschick und Sorgfalt, der Baumschlag mit besondrer Meisterschaft behandelt. Jeder seiner Pinselzüge ist ein Buchstabe der Natur, jedes seiner Bilder ein Spiegel derselben. Im J. 1820 beobachtete Dahl zu Neapel den Ausbruch des Vesuv, den er uns dann ausgezeichnet mit seinen Farben geschildert hat. Dies grosse Stück kam in den Besitz des Hrn. von Ritzenberg. Für den Kronprinzen Oskar, jetzigen König von Schweden, mahlte Dahl eine Ansicht seiner Vaterstadt Bergen, für den Baron Max von Sternburg auf Lütschena bei Leip-

zig eine grosse Winterlandschaft. Im Schlosse zu Kopenhagen findet sich seine „Seeländische Winterlandschaft,“ bei Hrn. v. Seebach in Dresden ein „Seesturm.“ Ferner sind zu erwähnen: der „Sturz der Tinterrare in Obertellemarken“ und das vortreffliche grosse Gemälde der „Thalschlucht mit Wasserfall an der Bergener Küste.“ Auch kennt man einige Radirungen von seiner Hand, z. B. ein Blatt vom J. 1819: Felsen am Meer mit Schiffbruch; vom J. 1828: geschlossene Landschaft mit Nadelgehölz und Bauerhütte, und leichtbewegte See mit zwei Schiffen. — Ein ganz besondres Verdienst hat sich Dahl dadurch erworben, dass er die eigenthümliche Holzarchitektur, die sich aus alter Zeit in seinem Vaterlande findet, durch Abbildungen bekannt gemacht hat. Das Werk, zu Dresden 1837 erschienen, führt den Titel: *Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühsten Jahrhunderten in den innern Landschaften Norwegens*, und bringt die Kirche zu Borgund, zu Urnes etc., jede in 6 lithogr. Bl. in Fol.

Dahlberg, Graf Erich Jöhnson, geb. 1675, gest. 1703, hatte besonders die Kriegsbaukunst studirt, ward Generaldirector der Festungen des schwedischen Königreichs und unter Karl XI. Generalgouverneur von Liefland und Kanzler der Dorpater Universität. Nach Stockholm zurückberufen, ward Erich Jöhnson zum Grafen von Dahlberg und ausserdem zu den Würden eines Senators und Feldmarschalls des Reichs erhoben. Seine fabelhaft schnelle Beförderung zu den höchsten Staatsehren verdankte er seinen unter günstigen Umständen entwickelten Fähigkeiten für das sogenannte Geniewesen, für welches er als äusserst geschickter Zeichner ausserordentlichen Vorsprung hatte. Man kennt ihn auch als Maler und Kupferstecher, namentlich aber als Urheber des freilich nicht in den Buchhandel gekommenen Prachtwerks, das den Titel: *Suecia antiqua et hodierna* führt. (3 *Vol. Holmiae* 1693. 1714. *Fol.*) Es enthält Abbildungen schwedischer Alterthümer und Ansichten schwedischer Schlösser, Städte und Seehäfen. Zu diesem Werke wurden die Zeichnungen grösstentheils und zum Theil auch die Stiche von Dahlberg geliefert; sodann sind von ihm die Zeichnungen zu der von Pufendorf herausgegebenen Geschichte Karl Gustavs von Schweden. Die von französischen Künstlern gestochenen Blätter bezeugen die Erfindung Dahlbergs durch die abbrevirte Bezeichnung: *E. J. D. B. delin.*

Dähling, Heinrich, Maler, Professor bei der Akademie d. K. zu Berlin und Mitglied des Senates derselben, ward 1773 zu Hannover geboren. Von seinen Oelgemälden heben wir hervor: die Abnehmung vom Kreuz (in der Potsdamer Garnisonkirche); Wettgesang; Jüngling im Jägerkleid, ein schlummerndes Mädchen betrachtend; Bacchantin mit Panthern spielend; festliche Schifffahrt; Kranzwinderinnen; Christus, Hilfsbedürftige zu sich einladend (nach den Bibelworten: Kommet her zu mir Alle etc.); Gärtner (Genrebild); blinder Pilger, von seiner Tochter geführt; endlich einige Landschaften. Uebrigens kennt man von Dähling ein Paar Cartons, den Anbruch des jüngsten Tages und den Todesengel; ferner eine grosse Zeichnung: der Frühling durch Helios heraufgeführt, der Winter entweichend; und einen Cyklus in 8 Zeichnungen, „Lebensmomente“ darstellend.

Dahmen, ein zu München lebender Lithograph, dessen Leistungen schon von Goethe rühmlich anerkannt wurden und dessen Nachbildung des schönen Gemäldes von Carlo Dolce: „Jesus als Knabe“ von ausserordentlicher Anmuth ist.

Daippus (oder Laippus) und Beda waren Söhne und Schüler des grossen Sikyonischen Ersgiessers Lysippus. Daippus goss und ciselirte einen Paralyomenos und zwei Siegerstatuen, die Pausanias zu Olympia sah.

Dalen, Cornelius, geb. zu Antwerpen gegen Mitte des 17. Jahrhunderts, war Sohn eines Kunsthändlers und ein Schüler des C. Vischer, dessen Stichweise sowie jene des Blooteling von ihm nachgeahmt ward. Seine Blätter zeichnen sich durch eine glänzende Manier, durch Einsicht, Geschmack und Sauberkeit aus; auch besitzt er mehr Kraft als sein Meister. Man schätzt vornehmlich seine Stiche nach Tizian (die Bildnisse des Aretino, Boccaccio und Giorgione), nach Rubens (die von den Grazien geschmückte Natur), nach Luttichuys (Karl II. von England und Herzog Jakob von York), nach Tintoretto (ein Bildniss des Seb. del Piombo oder Seb. Campanella) etc. Im Kupferstichkabinet zu Amsterdam beläuft sich sein Werk auf 198 Blätter, in lauter vortrefflichen Abdrücken.

Dalion, Name eines antiken Steinschneiders, der sich auf einem Amethyst des Haager Museums und auf einem andern Steine zu Florenz findet. Man hat ihn auch Allion gelesen. (*Journal des Savants* 1833, *p.* 753.)

Dallwig, Heinrich, Landschaftsmaler, ist 1811 zu Hessen-Kassel geboren. Man kennt von ihm viele verschiedene Gebirgslandschaften, deren mehre in München, Kassel, Ancona etc. sich befinden. Seit 1839 hält sich Dallwig in München auf.

Dalmatica, die eigentliche Diakonenkleidung beim katholischen Cultus, ist der

priesterlichen Planeta ähnlich, etwas kürzer und am Saume nicht rund, sondern gradgeschnitten, mit offenen Aermeln, die einer Schulterdecke ähnlich über den Oberarm herabhängen. Auf dem Rücken ist sie nicht mit dem grossen Kreuzstreifen verziert, den die Planeta hat, sondern mit zwei schmalen farbigen oder Tressenstreifen und dazwischen mit zwei Quasten (Goldtroddeln). Die Dalmatica des Diaconus ist grösser als die, welche der Bischof über der Tunica oder Tunicella trägt; auch ist sie nicht aus dünnem weissem, sondern aus demselben schwerseidenen Stoffe wie Planeta, Stola, Manipulus und Mitra. Die den Subdiakonen zukommende Tunica gleicht jetzt ganz der Dalmatica.

Dalton, Richard, ein englischer Maler und Stecher, welcher der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts angehört. In Gesellschaft reiselustiger Landsleute besuchte er Kalabrien, Sicilien, Griechenland und Aegypten, wo er die Nationalitäten treu nach der Natur malte und eine Menge interessanter Notizen hierüber sammelte. Nach England zurückgekehrt, ward er zum Inspector der Gemälde und Antiquitäten des Königs ernannt. Kein geringes Verdienst von Dalton ist, dass er den bedeutenden italiänischen Stecher *Bartolozzi* nach England zu ziehen veranlasste. Dalton publicirte „Constantinopolitanische Ansichten,“ die von Basire, Vivares und andern Künstlern gestochen wurden und vielen Beifall ärnteten. Minder beifällig sind seine Zeichnungen der antiken Statuen aufgenommen worden, die 1770 durch Boydell unter dem Titel: *A collection of twenty antique statues drawen after the originals in Italy* edirt wurden. Ferner kamen von Dalton 13 Studienblätter nach Lionardo da Vinci und über 20 Köpfe nach Holbein'schen Zeichnungen heraus, welche Blätter er durchweg mit sicherer Nadel radirt hat. Die letztern führen den Titel: *Etchings of a collection of portraits by Holbein, found in the cabinet of Queen Carolina.* Seine letzte Arbeit waren zehn grosse Kupferstiche nach Holbein's Porträtzeichnungen der berühmtesten Männer am Hofe Heinrichs des Achten (in der kön. Sammlung zu London); sie erschienen 1774 und sind mit ungemeinem Fleisse gearbeitet, obwohl sie gegen das Prachtwerk William Chamberlain's (Dalton's Nachfolger im Inspectorat des Zeichnungs- und Münzkabinets des Königs), das unter dem Titel: *Imitations of original drawings by Hans Holbein* erschien, allerdings nachstehen müssen. Erst im J. 1791, in das auch Dalton's Tod fällt, erschien die Hauptfrucht seiner frühern Reise, nämlich die *Antiquities and views in Grece and Egypt, with the manners and costums of the inhabitants.*

Damaretion, Name einer Goldmünze des sicilischen Alterthums, welche 10 attische Silberdrachmen galt und ihren Namen von Damarete, der Gemahlin Gelon's, erhielt. Damarete hatte nämlich den ihr von den Karthagern geschenkten goldnen Kranz, nach andrer Erzählung aber ihren und der übrigen sicilischen Frauen ganzen Goldschmuck zur Ausmünzung dieser Stücke verwendet. Die Damaretien sind von ausgezeichneter Arbeit und dürfen wahre Denkmünzen der schönsten Kunstblüte heissen. Vergl. *Eckhel: Doctr. num. vet. I.* 250. Stieglitz in den „Blättern für Münzkunde“ I. Nr. 25.

Damaschina, wofür auch der Ausdruck Azzimina besteht, hiess im Mittelalter bei den Italiänern jene Kunstarbeit, welche das Einlegen goldener Ornamente in Stahl, namentlich in Rüstungen, Waffen, Sättel und Bügel betraf.

Damasciren. Mit diesem auf das alte, einst durch Kunstgewerbfleiss so berühmte syr. Damaskus zurückweisenden Ausdrucke bezeichnet man mehre ganz wesentlich verschiedene Arten von Verzierungen des Stahls. Die erste Art ist die der bunt gewässerten Damascenerklingen, deren Herstellungsmethoden man in Karmarsch und Heeren's „Technischem Wörterbuche“ (Prag 1843) beschrieben findet. Die zweite Art von Damascirung besteht im Aetzen matter Verzierungen auf polirten Stahlwaaren. Als dritte ist die Verzierung von Stahl- und Eisenarbeiten mit goldenen oder silbernen Auslegungen, wie sie besonders bei Säbelklingen, Stichblättern, Griffen, Gewehr- und Pistolenschlössern und Läufen beliebt sind. Man gravirt oder ciselist zu diesem letzteren Zwecke die Zeichnungen mit starken Zügen in das Metall und füllt diese Vertiefungen mit Gold- oder Silberdraht, den man durch Hämmern hineintreibt und befestigt. Zur grössten Vollkommenheit gedieh diese Damascirung durch den französischen Künstler Corsinet, der unter Heinrich dem Vierten lebte.

Damaskus, eine der ältesten Städte Syriens, die schon vor Abraham bestand, einst Hauptstadt der Landschaft Damascene in Cölesyrien, war vom König David unterworfen worden, machte sich aber unter Salomo wieder frei und ward den spätern Königen von Judäa und Israel sehr gefährlich. Von Tiglath-Pilesar ward es den Assyrern unterworfen, ging dann an die Perser über und kam nach der Schlacht bei Issus in Alexanders Hand. Dann war die Stadt ein Zankapfel zwischen den Ptolemäern und Seleukiden; 111 vor Chr. ward sie Residenz des Antiochus Cyzicenus. Von den Rö-

mern nach der Besiegung des Tigranes eingenommen, ward sie zur Provinz Syrien geschlagen; doch war sie zur Zeit des Apostels Paulus dem abhängigen Reiche des Araberfürsten Aretas zugetheilt. Kaiser Philipp machte Damaskus zu einer römischen Kolonie, woher sich noch Münzen (mit dem Bildnisse der Damaskerpflaume) finden, und Diocletian legte hier Waffenfabriken an, besonders in Rücksicht auf die Einfälle der Araber. Diese von Diocletian angelegten Werkstätten erhielten sich Jahrhunderte lang und lieferten in ihrer spätern ausserordentlichen Blütenzeit, die unter der Araberherrschaft eintrat, die berühmten Damascenerklingen und andre Arten von sogen. damascirter Arbeit. Auch die Damastweberei hat ihren Ursprung in dieser Stadt genommen, wie schon die Benennung dieser kunstvollen Gewebart bezeugt, die eigentlich Damask zu schreiben ist. Jetzt dient das in schöner, vom Flusse Barrada bewässerter Ebene liegende, schon im Alterthume wegen seiner vielen herrlichen Obstgärten als paradiesisch betrachtete Damaskus zur Residenz eines Pascha's der türkischen Provinz. Man findet breite, ziemlich gut gepflasterte Strassen, mehre Paläste, 200 Moscheen, eine Citadelle, Bäder, Karawansereien; noch heute ist die uralte Handelstadt (sie zählt 200,000 Bewohner) als solche im Flore, und Damast und Waffen bilden immer noch Hauptproducte derselben. Das wichtigste Gebäude zu Damaskus ist die Dschama oder grosse Moschee (Meskid, woraus unser Ausdruck „Moschee" entstanden, bedeutet nur eine Kapelle); sie bildet im Grundrisse einen von Säulenhallen umgebenen Hof. Ursprünglich eine christliche, dem heil. Johannes geweihte Kirche, ward sie nach der Einnahme von Damaskus auf Anordnung des Kalifen Omar den Moslemen und Christen gemeinschaftlich überwiesen, so dass der westliche Theil der Kirche den Christen blieb, der östliche zur Moschee ward und die Gläubigen beider Art durch Ein Thor gingen. Dies merkwürdige Simultaneum hatte 70 Jahre gedauert, als der Kalif Walid im J. 705 die Christen ausschloss. Letztere wollten auch gegen Entschädigung nicht aus ihrem alten Heiligthume weichen und konnten nur mit Gewalt vertrieben werden. Noch jetzt besteht die Dschama aus dem alten dreischiffigen Kirchengebäude, an welchem sogar antike Ueberreste und römische Inschriften bemerkbar werden. An die Fasade schliesst sich ein mit rothen Granitsäulen umgebener Vorhof an, über dessen Mitte sich die von Walid erbaute Kuppel erhebt, die wegen ihres kühnen Aufschwunges der Adler genannt wird. 600 Lampen erleuchten sie bei der nächtlichen Stunde des Gebets, und an den Wänden glänzt die Sura der Entscheidung in goldner Schrift auf lazurblauem Grunde. Der heiligste Ort ist eine kleine an der östlichen Wand befindliche Kapelle, die als die Grabstätte des Hauptes des Täufers, welcher einer der vom Koran anerkannten Profeten ist, verehrt wird. Von der Tribüne herab, welche für die schönste des Islam gilt, wiederholen täglich 75 Priester die Worte des Gebets. Drei Minarets, wahrscheinlich die ersten arabischen Bauten dieser Art, zieren die Dschama; das eine Minaret heisst das des Herrn Jesu, weil die Sage geht, dass Jesus am jüngsten Tage vom Himmel auf diese Spitze herabsteigen wird. Ihrem Range nach ist die Dschama von Damaskus die vierte unter den heiligsten Moscheen der Islambekenner; die drei andern sind die Olive zu Jerusalem, die Palme zu Medina und die allerheiligste Kaaba zu Mekka.

Damast, richtiger Damask, nennt man das seidene oder leinene, auch wollene oder halb und ganz baumwollene Gewebe mit grossen Mustern, die aus Darstellungen von Blumen, Früchten, Thierfiguren, Landschaften etc. bestehen. Der Damast gehört somit zu den künstlichsten Erzeugnissen der Weberei. Er enthält durchaus einen fünf- oder achtschäftigen Körper, der aber in den Figurtheilen von andrer Art ist als in dem Grunde, worauf die Zeichnung steht; durch dieses Mittel geht eben der Unterschied zwischen Grund und Figur hervor. Die Damastweberei erhielt ihre erste Ausbildung zu Damaskus, woher auch das grossgemusterte Gewebe den Namen führt. Als Kunstindustriezweig finden wir die Damastarbeit während der besten mittelalterlichen Kunstzeit in Flandern blühend, zu Brügge und anderwärts. Dann finden wir ähnliche Bestrebungen, doch mehr vereinzelt, auch in Frankreich und Deutschland.

Damian, St.; s. Cosmas.

Damianistinnen. Im J. 1209 stiftete der heil. Franz einen Orden für Nonnen, die nach dem Stammkloster bei der St. Damiankirche zu Assisi ihren Namen erhielten. Die Damianistinnen vertauschten jedoch bald diesen Namen mit dem der Klarisserinnen, indem sie sich nach Heiligsprechung ihrer ersten Priorin Clara, die im J. 1234 in den Orden trat, nach dieser Heiligen benannten.

Damme, Pieter van, ein holländischer Archäolog, Herausgeber eines *Recueil de médailles des rois Grecs.*

Dammgarten, ein pommerscher Ort, dessen Kirche noch ältere Theile aus dem J. 1240 aufweist.

Dämonen spielen in der Heiligendarstellung des Mittelalters eine absonderliche Rolle. Theils findet man diese unreinen Geister oder Teufelchen als satanisch gestaltete Menschlein gebildet, theils (und zwar am Häufigsten) als thierische Wesen, die selten der Natur, meist der greulichsten Fantasie angehören. Namentlich haben folgende Heilige solche Dämonengesellschaft: der Bischof Johannes Thaumaturgus, den die Legende Teufel austreiben lässt; die heil. Genovefa, der ein Teufelchen zu Füssen liegt; die heil. Gudula, an deren Laterne sich ein Teufelsgethier ankrallt, um das Licht auszulöschen; der Papst Cölestin, der, weil er lauter Teufel um sich sah, die Tiara niederlegte und ganz in die Einsamkeit ging; endlich auch der Apostel Philippus, der die bösen Geister durch Vorhaltung des Kreuzes verjagte. Näheres über Dämonenbildung s. in dem Artikel: Teufel.

Damophilus, Maler und Thonbildner, der mit Gorgasus den vom Dictator Postumius votirten und von Spurius Cassius im Jahre Roms 261 geweihten Tempel der Ceres, des Liber und der Libera, mit Arbeiten aus beiden Gebieten seiner Kunst ausschmückte. Damophilus heisst auch ein Architekt, der (vergl. Vitruv: Praef. C. VII. §. 14) über die Regeln der Symmetrie schrieb.

Damophon, Bildhauer von Messene, welcher diese Stadt sowie Megalopolis und Aegium mit seinen Arbeiten schmückte. Zu Aegium sah man von ihm in einem alten Tempel der Ilithyia ein Bild der Göttin aus Holz, mit Gesicht, Händen und Füssen aus pentelischem Marmor, und in einem Heiligthume des Asklepios daselbst die Bilder des Heilgottes und der Heilgöttin. Zu Messene fand Pausanias von ihm die Göttermutter aus parischem Marmor, eine Diana Laphria und andre Bildsäulen. Zu Megalopolis stand im Venustempel sein Hermes aus Holz und der Akrolith der Afrodite, im Proserpinentempel seine aus Einem Steine gearbeitete Gruppe der Proserpina und Demeter auf ihrem Throne. Ausserdem stellte Damophon den olympischen Zeus des Pheidias, an welchem sich das Elfenbeingefüge gelöst hatte, wieder her. Die Wirksamkeit dieses Künstlers fällt in die 102. Olympiade, nämlich in die Zeit, wo Messene wiederhergestellt und Megalopolis erbaut wurde.

Dampierre, ein dem kunstsinnigen Herzog von Luynes gehörendes Schloss bei Versailles, mit einem grossen Saale, den der aufopfernde Kunstfreund durch eine ganz aussergewöhnliche Ausschmückung zu einem Wunder der Welt zu gestalten im Begriff ist. Die dem Hrn. Ingres übertragene Ausmalung, die jetzt zur Hälfte vollendet ist, ward zu 300,000 Franken veranschlagt. Ausserdem hat der Herzog bei Hrn. Limart eine genaue Nachbildung der im Parthenon zu Athen gestandenen Pallas Athena des Pheidias in Elfenbein und Metall bestellt, die sieben Fuss hoch werden wird. Der Künstler hat sie bereits nach den Angaben des Pausanias und den Forschungen des Herzogs selbst, der bekanntlich einer der bedeutendsten Archäologen ist, in Thon modellirt und in diesem Modell den Anforderungen der Archäologie und den Bedingungen der Kunst gleichmässig entsprochen.

Danaë, Geliebte des Zeus; s. im Art. Akrisius. Die Scene, wo Zeus das Possenspiel des Goldregens ausführt, um die Danaë zu verblenden, findet sich in einem pompejanischen Gemälde dargestellt, das in Wilhelm Zahn's Werke (Nr. 68) und im *Museo Borbonico* (*II.* 36) wiedergegeben ist. Von neuern Darstellungen sind anzuführen: Jupiter und Danaë von Tizian, von Giulio Romano und Annibal Carracci; Danaë und Amor von Correggio; Danaë von A. van Dyck, Adr. van der Werff und Girodet.

Danaiden heissen die 50 Töchter des Argiverfürsten Danaus, die sich durch die Ermordung ihrer Männer, der 50 Söhne des Aegyptus, berühmt machten. Um seinen Töchtern wieder Männer zu verschaffen, stellte König Danaus Wettkämpfe an, wobei sie den Siegern als Preis zufielen. Nach einer besondern Sage wurden die Danaiden nebst ihrem Vater durch Lynceus getödtet. Bekannt ist ihre Strafe in der Unterwelt, wo sie beständig Wasser in ein durchlöchertes Fass schöpfen mussten. Wahrscheinlich entstand diese Mythe aus einer andern Sage, wonach sie Argos mit Wasser versahen, worauf auch die Geschichte der Amymone hindeutet. Von ihrem Grossvater Belus heissen die Töchter des Danaus zuweilen auch die Beliden. Eine marmorne Brunneneinfassung oder Brunnenmündung, die im Museo Clementino zu Rom aufbewahrt wird, weist in ihrem Basreliefschmuck eine Darstellung der Danaiden auf, wo sie ganz der ursprünglichen Intention des Mythus gemäss als eine Art Nymfen mit Wassergefässen erscheinen. Statuen der Danaiden und Aegyptiaden (der Söhne des Aegyptus) standen auf dem Palatin. Eine in Agrippa's Thermen gefundene Danaide, jetzt im Berliner Museum, hat orientalisirende Haartracht und schmerzlichen Ausdruck; sie hält ein Gefäss vor dem Schoose. Aehnlich ist die in Visconti's

Mus. Pio-Clem. (*II.* 2.) mitgetheilte Danaidenfigur. Zu jener Gruppe auf dem Palatin gehörte wohl auch die Anchirrhoë (wahrscheinlich Name einer Argivischen Quelle am Erasinos) der Blundellschen Sammlung, *Mus. Pio-Clem. III. tv. agg. A*, 9. *p.* 73, welcher die Louvrestatue (mitgetheilt bei Bouillon I. 87, und bei Clarac *pl.* 324) sehr ähnlich ist.

Danake, ein griechisches Geldstück, das persischen Ursprungs war. Es war etwa soviel wie ein Obolus; daher wird auch die den Todten zur Bezahlung der Ueberfahrt über den Acheron mitgegebene Münze mit Danake bezeichnet.

Danaus (Danaos) war ein Sohn des Belus und der Anchinoë, Bruder des Aegyptus, stammte aus Chemmis in Aegypten, erhielt die Herrschaft über Lybien, floh aber, von seinem Bruder bedroht, nach Argos, nahm durch die seinen funfzig Töchtern anbefohlene Ermordung der Söhne des Aegyptus, die ihm als Verlobte seiner Töchter nachgefolgt waren, an Jenem Rache, setzte sich in der Herrschaft über Argos nach Vertreibung des Königs Gelanor fest und gründete hier den Tempel des Apollo Lycius. Der Umstand, dass seine Töchter, mit Ausnahme der Hypermnestra, seinen Befehl zur Ermordung seiner Bruderssöhne, ihrer Männer, unbarmherzig vollzogen hatten (dies geschah in Einer Nacht), musste natürlich allgemeine Entrüstung unter den Argivern hervorrufen, und als nun Danaus, um sich die Argiver wieder geneigt zu machen, seinen Töchtern erlaubte, sich Jedem, auch dem Geringsten zu vermählen, der um sie anhalte, stellten sich so wenige Freier ein, dass ihm nichts übrig blieb als einen grossen Wettlauf anzuordnen, in welchem die ersten Sieger auch die besten von seinen Mädchen als Preiswaare sich aussuchen konnten. Ihm folgte als Fürst von Argos jener Lynceus, welcher als der Einzige von allen Aegyptiaden und Verlobten der Danaiden durch Hypermnestra gerettet worden war, und der endlich den Mord seiner Brüder durch Vernichtung der sämmtlichen Danaiden geahndet haben soll. Des Danaus Grabmal ward noch zu Pausanias Zeit in Argos gesehn. Nach diesem Fürsten wurden die Argiver Danaer genannt.

Danckers (Danckerts), Cornelius, geb. 1561 zu Amsterdam, blühte zu Antwerpen als Zeichner und Stecher, und trieb auch Kupferstichhandel daselbst. Nach Ostade stach er vier zechende und sich raufende Bauern, nach C. Holstein die Satyrfamilie sowie einige Blätter mit Kinderspielen u. dergl.; übrigens hat man von ihm viele kleinere und grössere Bl. nach eigner Composition. Unter seinen Bildnissstichen ragt Graf Casimir von Nassau hervor. Alles — Porträt, Historie, Landschaft — findet man von ihm verständig behandelt. — Ihn übertraf jedoch sein Sohn, der um 1600 zu Antwerpen geboren ward. Dieser verband auf kunstreiche Weise die Nadel mit dem Grabstichel und producirte namentlich die geschätzten Blätter nach Berghem und Wouvermans, nach Jenem z. B. die unter den Titeln: „das Krebsleuchten" und „der schwankende Steg" bekannten Landschaften sowie die Kapitallandschaft mit der Hirtenfamilie, „die Mutter mit dem Kinde" genannt, die Finkenjagd (*Vinckebantje*) und die Hirschjagd (*de Hartenjagd*). Nach Philipp Wouvermans stach er die Reitbahn, nach C. Holstein zwei Bacchanale; im J. 1655 die Kristallvase der Wiener Schatzkammer.

Danckers (Danckerts), Johann und Heinrich. Ueber Erstern, der nach Tizian gestochen haben soll, lauten die ohnehin dürftigen Nachrichten so verworren, dass man besser thut über ihn zu schweigen als vielleicht Unrichtigkeiten über ihn zu verbreiten. Sicherer klingen die Nachrichten über seinen jüngern Bruder Heinrich, der erst Kupferstecher war, dann aber zur Malerei überging. Dieser vollendete seine Bildung in Italien, ging hierauf nach England und ward von Karl II. beauftragt, die königlichen Paläste und die Seehäfen von England und Wales zu malen. Auch Jakob II. und Lord Stednor beschäftigten ihn. (1678. 79.) Er zeichnete übrigens Mehres für Wenzel Hollar; so sind von ihm z. B. die durch Hollar gestochenen Zeichnungen zum englischen Juvenal. Heinrich kehrte in sein Vaterland zurück und starb zu Amsterdam; wann, ist uns unbekannt. Vor und während seines Aufenthalts in der Fremde fallen mehre bemerkenswerthe Sticharbeiten Heinrichs: die *Antiqua Monumenta in Insula Walcheren in Zelandia* (1647), ein Concert von funfzig Figuren nach Tizian, eine grosse Ansicht von Amsterdam und dem Y mit Schiffen (in 3 Platten), eine Reihe königlicher Plätze und Seehäfen Englands, und die zwei schönen Porträtblätter „Karl II." (nach Adrian Haneman) und „C. Staefvenisse." — Der Vater Johanns und Heinrichs, Justus, war Kunsthändler zu Amsterdam und ist ebenfalls als Zeichner und Stecher bekannt. Von seinen Blättern bemerken wir das Seeufer mit Waarentransport (nach Philipp Wouvermans), die Thore von Amsterdam (in 7 Bl.), die Bildnisse Wilhelms III. von Oranien und König Kasimirs von Polen.

Danckerts de Ruy, Cornelius, geb. 1561 zu Amsterdam, war Schüler seines Vaters, eines vielbeschäftigten Architekten, erbaute ebenfalls eine Menge Privat-

gebäude, ferner einige Paläste, drei neue Kirchen, das Börsengebäude und die Haarlemer Pforte von Stein (die schönste der Stadt). Sein Hauptwerk dürfte jedoch die steinerne *Brücke über die Amstel* sein, welche 200 Fuss lang geführt ist und dem Flusse möglichst freie Durchläufe gewährt. — Der *Sohn* dieses 1634 verstorbenen Baumeisters, *Peter*, war 1605 zu Amsterdam geboren, ward ein tüchtiger Porträtist und Hofmaler bei Ladislaus IV. von Polen. Nach ihm haben J. Jode, J. Falk und H. Hondius gestochen.

Danhauser, *Joseph*, geb. zu Wien 1805, gest. daselbst 1845, trägt einen ausgezeichneten Namen als Maler von Lebensscenen und Charakterbildern, zählt aber auch zu den Geschichtsmalern, nur dass seine historischen Bilder, weil er in ihnen zu sehr Genremaler war, freilich nachstehen müssen. In Peter Krafft's Schule gebildet, eröffnete er 1826 seine Künstlerlaufbahn auf der akademischen Ausstellung zu Wien mit drei grossen Bildern aus Ladislaus Pyrkers Rudolfiade, mit welchen es ihm gelang die Aufmerksamkeit auf sein Talent zu lenken. Nach diesen folgte auf der Wiener Ausstellung 1828 „Wallensteins Grab" und im J. 1832 „Ottokars Tod." Mit dem Hauptaltarblatte für den Dom zu Erlau, der „Marter des heil. Johannes," die das umfänglichste Gemälde seiner Hand ist, schloss er die historische Richtung ab, indem er fortan in richtiger Selbsterkenntniss rein dem Naturdrange seines ihn zum Volksmaler bestimmenden Talentes folgte. Hatten schon die (in der k. k. Gemäldegallerie befindlichen) kleinern Bilder: „Scholarenzimmer eines Malers" und „komische Scenen in einem Atelier" sowie das ausgestellt gewesene „Maleratelier," herrührend aus den J. 1828 und 29, Danhausers Talent für lebensfrische Conceptionen hinlänglich bewährt, die in den 1830 und 1832 ausgestellten Gemälden, dem „Pegasus im Joche," den „Schlafenden," den *Neujahrsgratulanten* und einigen Atelierscenen ihre Fortsetzung fanden, so trat er nun mit einem Bilde, das er „Vergänglichkeit" nannte und worin Todtenkopf und Stundenglas sich mitten unter Gegenständen der irdischen Pracht und Herrlichkeit zeigten, noch *mehr* aber mit seinem gleichzeitig (1834) ausgestellten Gemälde, darstellend die Zerknirschung *eines den Aeltern ihren Fehltritt bekennenden Mädchens*, in jene Phase ein, welche ihm den Ruhm des ersten Volksmalers in Wien sichern sollte. Denn schon im J. 1836, nachdem er mit seinem (in der k. k. Gallerie befindlichen) „Abraham der die Hagar mit ihrem Sohne Ismael verstösst" den akademischen Preis errungen, begann er mit seinem *Prasser* (gestochen von Fr. Stöber als österreichisches Kunstvereinsblatt für 1838) eine Reihenfolge von Gemälden, in denen bis zum J. 1841 hin seine Künstlernatur sich am Klarsten aussprach und er überhaupt in Auffassung und Darstellung seinen Höhepunkt erreicht zu haben schien. Dem Prasser folgte im J. 1837 eine „Fischerin" und eine „Sündflutscene," als Hauptwerk aber der *Augenarzt*. Im J. 1838 folgte das „Lotterieloos," der „Liebesantrag eines Landjungers" und „Dichterliebe;" im J. 1839 die *Schachpartie*, die *Testamentseröffnung*, die *Klostersuppe* und der „Pfennig der Wittwe;" im J. 1840 die „Erinnrung an Franz Liszt," der „Trost der Betrübten" und als Hauptwerk das grössere, *Wein, Weib und Gesang* benannte Bild. Von da an trat ein Wendepunkt in seinem Künstlerleben ein; man sah ihn von der gewonnenen Höhe herabsteigen und die geistige Bedeutsamkeit, die noch in seiner Wiederholung der Testamentseröffnung und in der *aufgehobenen Zinspfändung* nachklingt, verlassen, indem er sich nun mehr der Darstellung schaubarer Gegenstände zuneigte. Erlebnisse mancher Art schienen seinen Geist niederzuhalten; besonders verstimmt aber machte ihn die öffentliche, natürlich nicht blos Lob, sondern auch Tadel bringende Kritik, denn er vermochte bei einmal verletztem Gemüthe nicht, wohlgemeinte kritische Ausstellungen ruhig hinzunehmen und die von der Bosheit diktirten ganz einfach zu verachten. Diese aus dem Wahne, dass die Kritik ihn nur kränken und in seinem Künstlerruhme beeinträchtigen wolle, hervorgehende Verstimmung trug sich denn nun auf manches seiner Werke über, und die besagte Hinneigung zur Darstellung minder bedeutsamer Gegenstände scheint eben ein Resultat dieser Unlaune gewesen zu sein. Indess hätte sein gesunder kräftiger Sinn sich aus dieser ihm nicht natürlichen Stimmung, die ihn Manches gradezu aus Opposition gegen die Kritik so und nicht anders schaffen liess, wohl wieder herausgefunden; aber es schien ihn eine dunkle Ahnung beschlichen zu haben, dass er trotz seines blühendsten Mannesalters doch an der Neige seines Lebens stehe. So erklärt sich der elegische Ton, der sich durch die Werke seiner letzten Jahre zieht, wo sich öfter eine Sehnsucht nach Ruhe und die Erkenntniss der Vergänglichkeit und Eitelkeit alles Irdischen ausgesprochen findet. Während so sein Geist den Schwanengesang anstimmte, eilte seine Technik gleichsam mit Riesenschritten der Vollendung zu. Im J. 1841 sah man nur zwei Bilder von ihm ausgestellt: die „Romanlectüre" und „Sonntagsruhe," und 1842 beschickte er

die Ausstellung blos mit dem einzigen Bilde der „Gratulation.“ Dagegen trat 1843 wieder ein regeres Schaffen bei ihm ein, wovon mehre kleine Bilder wie „Still-Leben,“ ein „Mohr,“ die „kleine Virtuosin,“ der „kleine Maler,“ die „Brautwerbung,“ ein „Antiquitätenfreund“ und einige Wiederholungen derselben zeugen, welchen auch die zweite Bearbeitung der Testamentseröffnung sich anreiht. Im J. 1844 malte er den „Raisonneur im Wirthshause,“ die „Weinkoster,“ die „Grossmutter“ (letztere wurde von ihm, wie auch die „Romanlectüre,“ die „Brautwerbung“ und der „kleine Maler,“ in demselben Jahre noch einmal behandelt), ferner eine „Klavierspielerin“ und das in der Idee so schöne Bild: das Kind und seine Welt, wovon er mehre Wiederholungen machen musste. Eine dieser Wiederbearbeitungen fällt in das Jahr seines Hinscheidens 1845, in welchem er noch das „Mädchen mit der Katze“ und den „Dudelsackpfeifer in einem Bauerhofe“ anfing und das Weib auf der Stiege vollendete. Letzteres für den Kaufmann Back gemalte ausgezeichnet schöne Bildchen zeigt ein an der Thürschwelle einer Stiege sitzendes und im sonnigen Lichte eingeschlummertes altes Mütterchen; ein offenes Fenster, von Weinlaub umkränzt, gewährt den Blick in ein dunkles Zimmer, an dessen Wand, genüber dem Fenster, ein andres sich befindet, woran die Tochter arbeitend sitzt; alles ist in warmer dunstiger Nachmittagsluft gehalten. Noch vollendete er auch das all' seine Ahnungen aussprechende Bild: der Feierabend, und bald nach dessen Beendung, als er eben mit den Vorarbeiten zu einer grossen Himmelfahrt Mariens (dem bei ihm bestellten Hauptaltarblatte für die Kathedrale zu Gran) beschäftigt war, rief ihn der Tod nach kurzer und unvermutheter, aber wohl lange in sich getragener Krankheit, von seinem Tagewerk ab. Mit ihm ist eine ächte Künstlernatur und einer der bedeutsamsten Vertreter der „Volksmalerei im höhern Sinne“ geschieden. Er erstritt dem Genre die historische Würde und behauptete sie; er hielt, während alle andern Leistungen der Genremalerei dem Sinnenscheine und dem Farbenspiele fröhnten, den Ernst der Kunst als ein Unveräusserliches fest und offenbarte sich in den meisten seiner Werke als Dichter, in allen aber als besonnener Künstler. Darum wirken auch seine Compositionen, namentlich seine grössern, wie Scenen eines Schauspiels oder wie Hauptmomente einer Novelle. Wohl hat Niemand seinen Prasser, seinen Augenarzt, seine Armensuppe, seine Testamentseröffnung, die Schachpartie und die aufgehobene Zinspfändung ohne das entschiedenste Bewusstsein betrachtet, dass es sich in diesen Stücken um mehr als um Sinnenreiz durch Farbe handle und dass hier eine bedeutsame ernste Kunst sich des inneren Sinnes bemächtige und denselben erfülle. Leider war es Danhauser nicht vergönnt, bei längerem Leben noch jenes Ideal zu erreichen, das anzustreben ihm sein Geist so bestimmt vorgezeichnet hatte. Denn auch er hat, was mehre gewöhnliche Gebrechen der Genremalerei betrifft, seiner Zeit den Zoll abgetragen. Auch in seinen Werken tritt das Porträt, das Modell über die Gebühr in den Vordergrund, und man sieht seine ihm eigenthümliche Vorliebe zur Stoffmalerei ihm manchen Streich spielen. Sowohl in den Köpfen wie in der Gewandung und in den Beiwerken zeigt er gar zu gern, dass er guter Maler sei. Bei dem allzu sichtlichen Streben nach Naturwahrheit durch Naturnachahmung hat er sich von der isolirenden Auffassung nie ganz losmachen können; sie zeigt sich theilweis in der Wahl der Gegenstände, am Häufigsten aber in der Ausführung seiner Compositionen darin, dass die einzelnen constituirenden Theile eines festen Angelpunktes der Betrachtung entbehren und als besondre abgeschlossene Individualitäten mehr als wie untergeordnete Theile eines Ganzen in Anspruch nehmen. Der Naturmalerei zu Liebe sieht man ihn oft die ganze psychologische Tiefe seiner Gedanken und die Einheit der Vorstellung, ja nicht selten selbst die Motivirung der Situation aufs Spiel setzen. So erscheint z. B. in der aufgehobenen Zinspfändung im Zimmer des armen Malers ein so reich verzierter Tisch im Roccocostyl, dessen Verwerthung den rückständigen Zinsbetrag wohl mehr als gedeckt hätte. Am Entschiedensten aber treten die Folgen der verfolgten Richtung in seinen Köpfen hervor, wozu er sich lauter Porträts aus der Wirklichkeit wählte, ohne sie in seine Darstellungen ganz und gar verschmelzen zu können. Dadurch hauptsächlich hat er die Leblosigkeit des Modells und die ganze Prätension einzeln für sich erscheinender Personalitäten in seine Bilder gebracht, und es herrscht darin eine Insichgesunkenheit der Gestalten, ein automatartiges Dasein, das dem oberflächlichen Beschauer auffällt, den empfänglichern aber oft fast grauenhaft überschleicht. Dazu kommt noch, dass seine Wahl der Köpfe, obwohl immerhin charakteristisch, doch in sonstiger Beziehung nicht immer glücklich war, und dass er überhaupt hiezu keinen ausreichenden Schönheitssinn mitbrachte. Die Lösung der grossen selbstbereiteten Schwierigkeit, den zu seinen Darstellungen gewählten Physiognomieen aus der Wirklichkeit den Affect der Situation anzupassen, konnte natürlich nicht immer glücklich ausfallen. Hiezu gehört aber

auch eine Lebhaftigkeit der Fantasie und eine bis ins Innerste dringende Kenntniss der menschlichen Seelenthätigkeiten und ihrer Abspiegelung in den Mienen, mit welcher es weit leichter wäre sich die Physiognomieen und Köpfe zu künstlerischen Darstellungen selbst zu erfinden, denn der in Ausarbeitung und Durchbildung einer Idee begriffene Geist schafft doch williger und besser das zum Ganzen Gehörige und Bezügliche selbst und kann nur mit Widerstreben und Zwang das Fremdartige, von aussen Hereingebrachte demselben anpassen. Daraus erklärt sich denn mancher nicht nur in den Werken Danhausers, sondern allenthalben in der Malerei sich findender Uebelstand und damit hängt wohl auch zusammen, dass wir in seinen Werken so häufig dieselben Physiognomieen wiederfinden, wobei sich uns die Annahme aufdrängt, als habe sich seine Geläufigkeit in deren Behandlung eben nur auf diese wenigen beschränkt. Was endlich seine Productionsweise betrifft, so lassen ihn seine Werke ganz und gar als Maler erscheinen. Soviel aus seinen ausgestellten Skizzen ersichtlich war, componirte und zeichnete er seine Darstellungen mit dem Pinsel in der Hand, was denn manche Unbestimmheit der Form, manche Unsicherheit des Contours erklären mag. Farbensinn war ihm ein unveräusserliches Kleinod; kernig, gesund, oft derb seine Auffassung; breit, tüchtig, aber oft auch gleichsam mit Absicht lässig seine Pinselführung. Sein Fortschritt in der Technik zeigte sich von Jahr zu Jahr in geschwindem Steigen, und ward schon sein erstes Auftreten mit allgemeinem Beifalle begrüsst, so entwickelte er insbesondre von der Zeit an, wo er sich der Naturmalerei mehr und mehr zuwandte, das herrliche Farbentalent, das ihn bis zu seinem allzufrühen Tode nie verliess. Wird auch in seinen frühern Gemälden, selbst im Prasser, im Pfennig der Wittwe u. s. w. noch manches Harte und Flache gefunden, so gehören hingegen seine Weinkoster, sein Raisonneur, sein Leiermann u. s. w. zu dem Trefflichsten, was die Genremalerei überhaupt aufzuweisen hat. (Nach den Mittheilungen, welche Josef Preleuthner in einem gediegenen Aufsatze über Danhauser und die Genremalerei in Dr. Adolf Schmidl's „Oesterreichischen Blättern für Literatur und Kunst," Juliheft 1845, gegeben hat.) — Von Wiedergebungen Danhauserscher Genrestücke bemerken wir ausser dem schon oben erwähnten (seltenen) Blatte der Prasser den von Franz Stöber für den Wiener Kunstverein besorgten Stich der „Klostersuppe" (das Gemälde bei Hrn. R. Arthaber in Döbling bei Wien), das von K. Mayer in Stahl geschabte Blatt der „Mutterfreude" (Pesther Kunstvereinsblatt für 1840), Rollings Lithographie in Royalfolio vom *Atelier d'un peintre*, und Stöber's Stahlstich der „Testamentseröffnung," in Quer Royalfolio. (Wiener Kunstvereinsblatt für das J. 1843.)

Daniel, der Profet, erhält einen Löwen oder auch ein Löwenpaar, einen zu jeder Seite, zum Attribut. Die Darstellung dieses Profeten war im christlichen Alterthum sehr beliebt, indem man durch ihn die Unsterblichkeit symbolisirte. In diesem Sinne findet man ihn z. B. auf den Schmuckgegenständen der neuerdings durch Fr. Troyon von Lausanne im Canton Vaud entdeckten Gräber, deren Alter wohl in das 5. und 6. Jahrh. hinaufreicht, abgebildet. Daniel steht triumphirend auf einem Löwen, der sich unter dem Profetentritte erbärmlich krümmt und symbolisch als der Alles verschlingende Tod zu nehmen ist. Wo man Daniel in betender Stellung zwischen zwei Löwen dargestellt findet, dienen letztere zum rein historischen Attribut, indem sie dann nur an den Aufenthalt des Profeten in der Löwengrube und seine wunderbare Errettung erinnern. — Daniel war Zeitgenosse des Ezechiel (um 600 vor Chr.), kam in seiner Jugend gefangen nach Babylon, stieg hier beim Könige Nebukadnezar durch sein Talent, Träume auszulegen, in hohe Gunst, ward Statthalter der Provinz Babel und Vorsteher der Hofmagier, und stieg selbst, als Babel von den Medern erobert worden, bis zur Würde des ersten Staatsdieners. Durch die Ränke des neuen Hofes gestürzt, ward er der biblischen Sage nach den Löwen vorgeworfen. Aus der Grube errettet trat er in die Kaste der Magier zurück. Sein Tod fällt etwa ins 4. Jahr der Regierung des Cyrus. Das nach ihm benannte Buch des alten Testaments, theils ausgeschmückte historische Berichte über ihn, theils Gesichte und Profezeiungen enthaltend, rührt nicht im Entferntesten von ihm selbst her, denn die Visionen und Weissagungen, die ihm hier in den Mund gelegt werden, geben sich durch ihr genaues historisches Detail sofort als Schilderungen nach dem Erfolge zu erkennen, und in den historisch berichtenden Stellen ist soviel abenteuerliche Erzählung, dass man sie nur als spätere Sagen annehmen kann. Die Schrift scheint erst aus der Makkabäerzeit herzurühren; der Verf. derselben mag die Hoffnungen, die ihn unter der Verfolgung des Antiochus Epiphanes belebten, dem Daniel als Profetieen in den Mund gelegt haben, wobei er zugleich die Geschichte des berühmten Weisen am babylonischen und medischen Hofe zur Tröstung seiner schwer geprüften Stammgenossen aufschrieb.

Daniel, ein christlicher Bildhauer, der unter Theodorich ein Privilegium für Sarkophage aus Marmor hatte. (Vergl. Cassiodorus: *Var. III.* 19.)

Daniele, Francesco, geb. 1740 bei Caserta, war Historiograph des Königreichs Neapel und der erste Schriftsteller, der über die Ausgrabungen von Herkulanum und Pompeji schrieb.

Daniell, Samuel, englischer Zeichner, Stecher und Landschafter, hielt sich drei Jahre auf dem Kap der guten Hoffnung auf und drang tief in das Innere Afrika's. Seine auf den afrikanischen Touren nach der Natur gemachten Zeichnungen erschienen gestochen unter dem Titel: *A series of Prints descriptive of the scenery, the habitations, the costume and character of the various tribes of native inhabitants and of many of the rare animals of southern Africa etc.* (*London* 1806. *fol.*) 1808 erschienen von ihm 12 Folioblätter einer *Picturesque illustration of the scenery, animals and native inhabitants of the island of Ceylon*, und 1820 bei Longman in London die von William Daniell schön gestochenen *Sketches etc. of southern Africa.* Uebrigens existiren sechs von Samuel gestochene Ansichten von London, die zu den besten derartigen Blättern zählen.

Daniell, Thomas, engl. Reisender und Herausgeber der *Oriental Scenery* (*Hindoustan, India, Hindou excavations in the mountain of Ellora etc.*), welches Werk zu London 1795—1808 erschien und in sechs Foliobänden mit kolorirten Platten besteht. Von diesem Werke erschien 1816 zu London eine wohlfeilere aber immer noch theure Ausgabe in 3 Quartbänden mit 150 Kupfern. Uebrigens gab Thomas Daniell 1806 zu London die *African scenery and animals at the cape of Good Hope* heraus (ebenfalls mit illuminirten Kupfern wie die Oriental-Scenery). Daniell war nicht allein ein gewandter Zeichner und Stecher, sondern lieferte auch mehre interessante Gemälde, worin er den indischen Landschafts- und Volkscharakter mit freilich grellem Kolorit geschildert hat. Ueber seine indische Reise sei hier nur bemerkt, dass er 1000 englische Meilen den Ganges hinauffuhr und alle Natur- und Kunstobjekte, welche irgend malerisch in sein Auge fielen, in Abzeichnung brachte.

Daniell, William, Neffe des Thomas Daniell, ein ganz vorzüglicher Zeichner und ein Meister im Stichfache, half seinem Onkel beim Stiche der Platten zu den *Antiquities of India* und gab mit demselben die *Picturesque voyage to India by the way of China* heraus. (London 1810—17. Mit 50 kolorirten Kupfern in gr. 4.) Von seltner Vollendung und Schönheit sind seine Kupfer zu den in London 1821 publicirten *Sketches representing the native tribes, animals and scenery of southern Africa, from drawings made by Samuel Daniell.*

Daniel von Volterra; s. unter *Volterra.*

Dankers; s. Danckerts.

Dannecker, Johann Heinrich, geb. am 15. Oktober 1758 zu Waldenbuch im Oberamte Stuttgart, stammte von armen Aeltern und ward 1771 durch den Herzog Karl in die Stuttgarter Militärakademie aufgenommen, wo er sich für das Skulpturfach entschied und mit Schiller, der ebenfalls aus dieser Parademenschen erziehen sollenden allgemeinen Bildungsanstalt hervorging, in ein inniges Freundschaftsverhältniss trat. Dannecker verliess die Akademie 1780, ward als sogenannter Hofbildhauer vom Herzog bestallt und erhielt 1783 die Vergünstigung nach Paris zu reisen, wo er zwei Jahre lang in Pajou's Atelier arbeitete und mehr dem Studium der Natur selbst als dem der Meisterwerke antiker und moderner Idealisirungen der Natur nachging. 1785 sehen wir ihn in Rom, wo Canova ihm vielfach nützlich ward und in den Studien bedeutend förderte. Hier traf er auch mit Goethe und Herder zusammen. Zwei Statuen, Ceres und Bacchus, letztre 4 Fuss hoch, beide in Marmor, veranlassten seine Aufnahme in die Akademieen Bologna's und Mailands. Nach Stuttgart im J. 1790 zurückgekehrt, erhielt er von seinem herzoglichen Gönner die Professur der bildenden Künste an der Karlsakademie. Sein erstes Werk, das er hier modellirte, war das über den Tod ihres Vogels betrübte Mädchen; aber erst in Danneckers letzter Lebenszeit kam es (durch seinen Schüler Wagner) zur Ausführung in Marmor. Fünf Jahre lang hatte er nichts als Skizzen und Entwürfe für Herzog Karl zu machen; erst 1796 sehen wir ihn zum Erstenmal in seinem Vaterlande Hand an Ausführungen in Marmor legen; damals arbeitete er z. B. die ruhende Sappho mit der Leier zur Seite, die jetzt im kön. Lustschlosse Monrepos sich befindet, und 1797 die erste Schillerbüste (nach der Natur und lebensgross). Auch datiren aus jener Zeit die in Gyps geformten Opferdienerinnen, die man in der Favorite zu Ludwigsburg sieht. Nachdem er 1802 das im Ludwigsburger Park befindliche Grabmal des Grafen Zepplin in Marmor vollendet hatte, trat er besonders als Porträtbildner auf. So arbeitete er namentlich eine Büste des Erzher-

zogs Karl (in karrarischem Marmor), die Kolossalbüste Schiller's (in gleichem Marmor) als Zierde seiner Bildhauerwerkstätte, die Büste Friedrichs des Siegreichen (für den Fürsten von Löwenstein-Wertheim), des Generals Benkendorf, der Königin Katharina und des regierenden Königs Wilhelm von Würtemberg, der Tonsetzer Gluck und Zumsteg, des Physiognomikers Lavaters; für den Grossherzog Ludwig von Baden die Büste seines Vorgängers und Grossvaters, des Herzogs Karl; eine „dritte Schillerbüste“ für den damaligen Kronprinzen, jetzigen König Ludwig v. Baiern, u. a. m. Im J. 1809 begann Dannecker die als Bacchusbraut auf dem Panther ruhende Ariadne zu bilden, welches weltberühmte Werk, in karrarischem Marmor ausgeführt, Besitzthum des Bankiers Bethmann zu Frankfurt am Main ist. (Eine Beschreibung dieses Kunstwerkes haben wir im Art. „Ariadne“ gegeben.) Gleichzeitig machte D. das Modell zu der Nymfe am Bassin des obern Sees der Stuttgarter Anlagen. Für den König Friedrich von Würtemberg bildete er eine Statue des Amor mit gesenktem Geschoss. Wunderzart und weich erscheint dieser zwischen Knabe und Jüngling stehende Götterliebling, dessen Stellung und dessen erschlaffter Bogen ausdrücklich in der königlichen Bestellung vorgeschrieben waren. Ein Gegenstück zur Amorstatue ist die herrliche Psyche, die er zunächst für den engl. General Murray schuf (im J. 1814), dann aber für den König Wilhelm I. von Würtemberg wiederholen musste. Wir sehen in diesem Gebilde (auf dem königl. Lustschlosse Rosenstein) die Darstellung reinster verklärtester Weiblichkeit, wo der Stein ganz in Hauch und Geist überzugehen scheint. Mit diesem Meisterwerke beschloss Dannecker seine statuarischen Behandlungen aus dem Mythenkreise. Von jetzt an wählte er keine andern Motive als christliche zu seinen Bildungen. Sein Hauptwerk sollte eine Statue des Heilands werden, auf welche er ganze acht Jahre lang all sein Sinnen und Studiren richtete, bis sich ihm das ersehnte Ideal und Vorbild durch einen Traum in voller Klarheit offenbarte. So bildete er nun den jugendlich männlichen Erlöser, wie er lehrt und zu den Sündern spricht: „Durch mich geht der Weg zum Vater!“ Im J. 1818 kam das Modell dieses Christus der Kaiserin von Russland zu Augen, und diese hohe Frau, begeistert von der Erhabenheit der künstlerischen Idee, veranlasste den Urheber zu sofortiger Ausführung in Marmor. Die Statue erhielt eine Höhe von 8 Fuss und ward im J. 1824 nach Russland gebracht, wo sie jetzt die Hauptzierde der zu Moskau neuerbauten Kirche ausmacht. (Ein tüchtiger Stich derselben existirt von Samuel Amsler.) Dieses Christusbild, in welchem Dannecker den Begriff des göttlichen Mittleramts in der ganzen geistigen Bedeutung zu versinnlichen strebte, welcher Gestaltung der Gottmenschlichkeit aber keineswegs die entsprechende körperliche Energie fehlen durfte, die hier eben vermisst wird, wurde bald auch von einer deutschen Fürstin bestellt, nämlich von der Wittwe des Fürsten von Thurn und Taxis, welche die Wiederholung des Danneckerschen Werkes in Marmor für das Grabdenkmal ihres Gemahls (in der Klosterkirche zu Neresheim in Schwaben) ausgeführt wünschte. Dannecker vollendete diesen seinen zweiten Christus im J. 1831. Die Haltung des Heilands ist hier kräftiger als im frühern Werke; der Kopf verbindet mit der Zartheit, die in den Zügen des frühern liegt, mehr Energie und den Ausdruck geistiger Grösse; das Leidende, was in jenen hervortrat, ist hier mehr in erhabene Ruhe und in den göttlichen Gleichmuth übergegangen, womit der Heiland der Menschheit Lust und Leid theilt und Alle zu seinem Frieden emporzieht. Das Modell dieser zweiten Erlöserstatue ward von unserm Meister in die Stuttgarter Hospitalkirche geschenkt. Zwischen seinen ersten und zweiten Christus fällt die Marmorstatue des Evangelisten Johannes, welche unter seine vorzüglichsten Leistungen zu rechnen ist. Man sieht dieses 1826 ausgeführte Werk in der Begräbnisskapelle der Königin Katharina zu Rothenburg. Nach Vollendung dieser, wie jetzt das Urtheil aller Kunstverständigen lautet, „wahrhaft klassischen“ Evangelistenstatue begann der Meister die besagte Wiederholung der Christusstatue, verfiel aber in eine langwierige Krankheit, die eine Zeitlang alle Hoffnung zu vernichten schien, dass er sein Lieblingswerk zur Vollendung bringen werde. Nach Zustandebringung desselben beschäftigte ihn die Idee zu seinem letzten Werk, das ein Todesengel werden sollte. Hierzu machte er noch 1834 den Entwurf, die Ausführung seinem Schüler Wagner überlassend. Mit dieser christlichen Figur, in welcher er die Ahnung seines baldigen Hinscheidens mit grossem Gleichmuth aussprach, schloss denn seine künstlerische Thätigkeit ab; sein durch die lange Krankheit geschwächter Geist machte ihn unfähig zu jeder weiteren Leistung, und der ihm längst vorgeschwebte Todesengel rief ihn endlich, grade ein Decennium nach Vollendung seines zweiten meisterhaften Christus, am 8. Decbr. 1841 von seinem irdischen Dasein ab. Ziehen wir das Resultat aus seinen Künstlerbestrebungen, so stellt er sich uns überhaupt als einer der bedeutsamsten Träger der deutschen Bildnerei dar, welche in den ersten

Decennien dieses Jahrhunderts sich einem edeln Geschmack zuwandten und wahre Schönheit zum Ziel setzten, um die schöngeschminkte und frisirte Unschönheit der frühern Schreckensperiode der Kunst vergessen zu machen. Hatte er in Rom am meisten von Canova gelernt, einem Meister, der nach langer Herrschaft des Ungeschmacks in Italien das antike Princip der reinen, alle ächte Schönheit in sich begreifenden Naturidealität wieder geltend machte, ohne doch *in Praxi* seinem hohen Ziele ganz entsprechen zu können, so war es natürlich, dass er als Schüler dieses noch auf der Grenzscheide zwischen dem Manierismus des 18. Jahrh. und dem Streben nach edlerer Gestaltung stehenden Meisters eine Zeitlang an seinem Beispiele festhielt, was ihn, wenn er es für immer verfolgt hätte, nur zu einem deutschen Canova, nicht zu einem eigenthümlichen klassisch-deutschen Bildner gemacht hätte. Indem er aber gleichzeitig mit der Form auch den Geist der Antike erstrebte und so das Beispiel tieferer Erfassung der Antike durch seinen jüngern grossen Zeitgenossen Thorwaldsen auf sich wirken liess, brachte er sich in eine Mittelstellung zwischen dem romanisch weichen Canova, dem ersten Anreger und in seiner Art mehr oder minder verdienten Pfleger der antikisirenden Skulpturrichtung, und dem germanisch kräftigen Thorwaldsen, dem wahren Erfüller und Vollender dieser Richtung, dessen Schöpfungen, durchaus erhaben über die nur antikisirenden, d. h. äusserlich an klassische Bildungen erinnernden Werke, nach Form und Geist die dem modernen Meisel erreichbarste Ebenbürtigkeit mit der Antike erlangten. Freilich war Dannecker die geniale Kraft und die den ausserordentlichen Genius verkündende göttliche Schaffensfreiheit versagt, aber ihm bleibt doch das schöne bedeutende Verdienst, dass er zuerst die von Canova eröffnete Richtung in einer sinnigen, glücklichen Weise verfolgte und für Deutschland der erste ausgezeichnete Vertreter derselben ward, indem er sie fortbildete mit zartem Naturverständniss und liebevollstem technischen Fleisse. Seinem italiänischen Vorgänger ist Dannecker besonders überlegen im Anatomischen und in der Individualisirung, daher auch im Bildniss, im feinen Ausdruck und in der gemüthlichen Wahrheit. In dieser Beziehung stellt sich als Danneckers geistreichstes Werk die kolossale Schillerbüste heraus, die jetzt mit Gypsabgüssen nach andern Danneckerschen Werken im Stuttgarter Kunstgebäude aufgestellt ist und wovon der Graf Schönborn-Wiesentheit ein zweites Exemplar besitzt. Bei dieser Marmorbüste hat das Gefühl inniger Verehrung des unsterblichen Freundes den Meisel geführt; hier finden wir auch die gerade und stolze Haltung des Hauptes, die nach den Aussagen der persönlichen Freunde Schillers für denselben so charakteristisch gewesen ist, dass er eine solche selbst dann noch behauptet hat, als seine Kräfte durch körperliche Leiden schon sehr geschwächt waren. Wie contrastiren mit dieser edlen Haltung der Danneckerschen Schillerbüste die gewöhnlichen Schillerbilder mit der vorwärts geneigten Haltung des Kopfes, die den Begriff des energischen Dichtercharakters so völlig aufhebt, dass man nur den gebeugten Kopf eines in Theorieen vertieften Philosophen oder eines nachdenklichen Schulmeisters zu sehen glaubt! Selbst Thorwaldsen hat dadurch, dass er dem gewöhnlichen sentimentalen Bilde des Insichversunkenseins des Dichters gefolgt ist, seine Schillerstatue zu Stuttgart verdorben. Wie rein und würdig Dannecker die Individualität aufzufassen und wie er mit der frappantesten Naturwahrheit den Adel der plastischen Darstellung zu verbinden wusste, bezeugen nicht nur seine beiden Schillerbüsten (die kleinere nach der Natur geschaffene und die nach dem Tode seines grossen Freundes aus dem Gedächtniss gearbeitete, 1819 vollendete Kolossalbüste), sondern namentlich auch die Büsten Lavaters, Glucks, der Könige Friedrich und Wilhelm von Würtemberg etc. Das Modell zur Lavaterbüste ward von unserm Meister in den ersten Jahren nach dem Tode des berühmten Züricher Pfarrers und Begründers der Physiognomik in Zürich selbst gemacht; ihm diente dabei zum Anhalt eine unmittelbar nach Lavaters Hinscheiden genommene Gypsmaske, ferner eine Porträtbüste vom Bildhauer Sonnenschein und ein Bildniss vom Maler Diog. Als er mit dem beendigten Modell vor die Wittwe Lavaters trat, brach diese freudig erstaunt in die Worte aus: Jesus, wie kenntlich! Dannecker führte die Büste kolossal in karrarischem Marmor aus und vollendete sie 1808. Man sieht sie aufgestellt im Erdgeschosse der Wasserkirche zu Zürich. Da sie nicht nach dem Leben geschaffen ward, so ist das Verdienst Danneckers, den weltberühmten Pfarrer von Zürich so vortrefflich aufgefasst zu haben, um so bedeutender. So viele Porträts nämlich von Lavater vorhanden sind, so ist doch kein andres bekannt, in welchem sich Geist, Würde, Liebe und Wohlwollen in so hohem Maase ausspräche als in der Danneckerschen Kolossalbüste. Je länger man dieses Brustbild betrachtet, um so klarer spricht aus demselben das Talent des Dargestellten, die Leute schnell zu gewinnen und an sich zu fesseln. Was das rein Technische dieses Werkes betrifft, so ist namentlich der Kopf mit der vollendetsten

Schärfe und Gediegenheit, zugleich aber mit wahrhaft köstlicher Zartheit und Weichheit modellirt; auch das Uebrige ist meisterhaft, nicht verblasen oder unsicher, sondern rund und bestimmt; die Kleidung gut gewählt, einfach, und das leichtleinene Halstuch leicht und luftig gehalten. In Betracht des Haars mögen der einzelnen Locken zu viele sein und sie liegen vielleicht allzu sorgfältig, zu symmetrisch neben einander. Zeigte diese Partie eine massenhaftere und zugleich auch luftigere Behandlung, so bliebe auch gar nichts an dem ganzen Meisterwerke zu wünschen übrig. — Ueberblicken wir die gesammte übrige bildhauerische Thätigkeit Danneckers, so finden wir überall, dass er mit ästhetischem Gefühle, technischem Geschick und praktisch feinem Blick gearbeitet hat. Dabei war er ausserordentlich produktiv. Seine Vorliebe für zarte Formen gibt der Umstand zu erkennen, dass seine meisten Werke weibliche Gestalten sind, und dann zeugt von seiner Lust am Statuarischen, dass er sich seltner mit dem Relief als mit der runden Figur beschäftigte. Zu seinen Schülern gehören ausser dem schon genannten Wagner: Imhoff, Zwerger und Distelbarth. — Seine herrliche Bacchusbraut auf dem Panther, dasjenige seiner vielen schönen Werke, das seinen Ruf am allerweitesten getragen hat, ist namentlich durch die Stiche von Nahl bekannt, der das Bildwerk von allen Seiten gezeichnet und in vier Platten wiedergegeben hat. Den ersten Christus, welchen Dannecker für die Kaiserin Mutter Maria Feodorowna von Russland ausführte, hat Samuel Amsler nach Leybolds Zeichnung gestochen. (Ein Blatt in Royalfolio mit der Schrift: *Per Me ad Patrem.*) — Als Hauptpublication zur Orientirung über des Meisters Gesammtthätigkeit sind bis jetzt zu betrachten: „Danneckers Werke in einer Auswahl; mit einem Lebensabriss des Meisters herausgegeben von Karl Grüneisen und Theodor Wagner.“ Mit 24 lithogr. Umrissen in gr. 4. Hamburg 1841; bei Georg Heubel. Vergl. auch den im „Kunstblatt,“ Nr. 2 vom J. 1842, mitgetheilten Nekrolog.

Dantan, Jean Pierre, ein in seiner Art einziger Künstler der Gegenwart, der in Porträtstatuetten zuerst und mit bedeutendem Erfolg die Karikatur in den Bereich der Skulptur gezogen hat. Er ist im J. 1800 zu Paris geboren, hatte Franz Bosio zum Lehrer und entschied sich, als er Italien besuchte, ganz für Porträtskulptur. In Rom arbeitete er das Brustbild des Papstes Pius VIII., welchem ersten grössern Werke seine Büste des Componisten Boyeldieu folgte. Hatte er schon in Italien Bildsäulchen geschaffen, worin er das physisch Lächerliche in einer Physiognomie oder in einer Figur auffasste (jedoch so, dass die physiognomische Aehnlichkeit unverwischt blieb und nur um so stärker hervortrat), so erwarb er sich nun seit 1830, wo er nach Paris zurückkam, grade durch solche karikirte Lebensfiguren einen ausserordentlichen Ruf und begründete dadurch eins der besuchtesten Ateliers der französischen Weltstadt. Namentlich mussten die Engländer, die er zu diesem Zwecke mehrmals besuchte, zu seinen gewöhnlich Chargen genannten Statuetten die meisten physiognomischen Eigenheiten liefern. Uebrigens vergass Dantan keineswegs die idealere Skulptur; so bildete er von fast allen Celebritäten seines Vaterlands kleine Büsten in Gyps; auch schuf er die grossen Brustbilder Jean Baert's (für das Musée der Marine), Louis Philipps (für das Versailler Museum), Boyeldieu's (im J. 1835 für die Stadt Rouen), Bellini's, Lekain's und der Grisi (für das Peristyl des *Théâtre français*), ferner die Büsten des Lamennais, Nourrit und der Malibran, sowie die Bildsäule und Büste Demidoff's in Lebensgrösse. Doch bedünkt es, als wolle es dem in seinen geistreichen Karikaturen so geschickten Dantan in den ernsten Sachen nicht so gut glücken; so gefällt z. B. die Statue Boyeldieu's zu Rouen durchaus nicht; man erkennt den Componisten hauptsächlich am Stift in der Hand, aus der Leier und den Partituren von Chaperon rouge und Calife de Bagdad zu seinen Füssen, während die ganze Figur sehr unbedeutend dasitzt und in ihrer Stellung an den langröckigen und langweiligen Lord Byron von Thorwaldsen erinnert. Aus der Menge seiner der Karikatur angehörenden Statuetten (der sogen. Chargen) erwähnen wir nur die des Fürsten Talleyrand, des Herzogs von Wellington, des Lord Brougham, des Grafen Dorset, des irischen Agitators O'Connell, des Lord Grey, des Marschalls Soulié, des Tasten-Jupiters Liszt, des Opernmeisters Rossini, des Pair gewordenen Romantikers Victor Hugo, des Herzogs von Cumberland und des Königs Wilhelm IV. Indess hat man sich unter Jean Pierre Dantan durchaus keinen gefährlichen, sein einziges Talent etwa missbrauchenden Karikaturisten zu denken, denn seine Herzensgüte und Ehrenhaftigkeit hat ihm z. B. nie erlaubt, Chargen berühmter Damen zu machen und letztre dadurch zu verletzen; auch hat er das Gebiet der Politik, was ihm, dem Franzosen, so nahe lag, keineswegs für seinen Zweck ausgebeutet. — Sein älterer Bruder Antoine Laurent, geb. 1798 zu St. Cloud und ebenfalls in Rom gebildet, geniesst eines verdienten Rufes durch seine Arbeiten in ernster Skulpturrichtung. Von seiner Hand ist die ausgezeichnete Büste des Marschalls Villars (im Versailler Museum), die

Gruppe des Jägers mit seinem Hunde (im Palais Luxembourg) und die Statue St. Raphaels im Peristyl der Magdalenenkirche zu Paris.

Dante Alighieri. Den bekannten Bildnissen des weltberühmten „göttlichen Florentiners," welchen sämmtlich die Todtenmaske zum Grunde liegt und die uns durchaus den strengen, von Leidenschaften in seiner ganzen Tiefe bewegten Dichter der *divina commedia* zeigen, geht der Zeit nach bedeutend voran das im Original nun wieder entdeckte Porträt, welches durch Giotto, den kunstberühmten Zeitgenossen Dante's, nach dem Leben in Fresko ausgeführt ward. Dass Dante, der Vater und Grossmeister der italiänischen Poesie, mit Giotto, dem ersten grossen Meister der florentinischen Malerschule, in persönlich nahem Verhältniss stand, erhellt nicht nur aus den bekannten Versen im *Purgatorio* (*canto XI*. 94), sondern wird auch durch Aeusserungen von Trecentisten bestätigt, worunter die des Benvenuto da Imola, nach welcher zwischen den beiden grossen Florentinern *famigliarità* war, am Gewichtigsten erscheint. Besagtes Freskobild, das den Dichter in jüngern Jahren darstellt, war vom Meister Giotto (laut der von Vasari gegebenen Nachricht) zu Florenz in der Kapelle des damaligen Palastes des Podesta gemalt worden. Seit der Umwandlung jenes Palastes zum Stadtgefängniss war das Giottische Fresko in Folge der Uebertünchung in Vergessenheit gerathen. Erst vor einigen Jahren ist es wieder zum Vorschein gekommen, indem es den Bemühungen eines englischen Malers (Kiskup) gelang, dasselbe von der Ueberweissung zu befreien. Dieses Porträt ist nicht allein des grossen Dichters wegen von hohem Interesse, sondern es ist auch sehr wichtig für Giotto's Vermögen als Bildnissmaler. Von einer leicht anschattirten, den Grad der Modellirung sehr treu wiedergebenden Durchzeichnung, welche in Florenz als Lithographie erschien und durch Dr. Waagen nach Berlin gelangte, hat der Berliner Lithograph Fischer ein in allen Theilen mit musterhafter Treue durchgeführtes Facsimile geliefert, welches, ausgegeben im J. 1843, durch die Lüderitz'sche Kunsthandlung zu beziehen ist. Man erkennt in diesem sinnigen und edlen Profilkopfe, welchen die Stürme des Lebens noch nicht gefurcht haben, mehr den Autor der *Vita nuova;* hier fehlen im Gegensatz zu den bekannten Dantebildern noch nicht die Zähne und des Dichters Mund hat noch seine ursprüngliche und charakteristische Form. — Ein fälschlich dem Orcagna zugeschriebenes, laut Joh. Gaye (*Carteggio d'artisti II. pag. V.*) von Domenico di Michelino skulpirtes, also über 100 Jahre späteres Danteporträt, findet sich im Dome zu Florenz. — In der prachtvollen Handschrift des Danteschen Gedichts, welche in der Bibliothek des Vatikans bewahrt wird und eine lange Reihe herrlicher Miniaturen aufweist, folgen in der ersten Bilderreihe zur Hölle die edel erscheinenden Gesichtszüge Dante's und seines Führers Virgil einem angenommenen Typus; der Ausdruck dieser und all der übrigen kleinen Köpfe ist herzergreifend wahr und tief empfunden. Die etwas trockne Malweise und die langen Gestalten erinnern an die nach Giotto gebildeten Schüler; die Gewänder sind wie bei diesen breit im Faltenwurf; Stellungen und Bewegungen der Figuren einfach und niemals unedel. Darauf folgen Miniaturen von sehr verändertem Charakter, die nicht mehr von dem Geschmack und der Ausführung jener sind und eine ganz andre Hand anzeigen; der Typus der Züge Dante's, Virgils und der Beatrice verschwindet; überall wird eine derbe materiellere Ansicht fühlbar, ja diese bis ins Fegefeuer fortgesetzten Schildereien von zweiter Hand lassen deutsche Physiognomien erkennen und die zahlreichen ganzen Figuren zeigen porträtartige Behandlung. Namentlich erinnern hier die zu grossen Gesichter der etwas dicken Köpfe und die naturtreuen magern, nackten Körper durchaus an deutsche Malereien des 14. und 15. Jahrh. Um ein Jahrhundert später fällt die Vollendung der Darstellungen zum Fegefeuer und die Ausführung der Bilder zum Paradies. Der Meister dieser letztern Arbeiten, der berühmte Don Giulio Clovio, ist in dem kostbaren Dantemanuscript allein genannt; aber die Pergamentmalereien seiner beiden Vorgänger, unbekannter Klosterbrüder, erheben sich durch die stille Frömmigkeit und den unendlich ernsten Geist, womit sie geschaffen sind, weit über die Bildchen des gepriesenen Clovio, die voll von Allegorieen und starken Effecten sind und statt des gläubigen Gefühls nur treffliche Ausführung und der raffaelischen Schule entnommene Gruppirung bieten. Clovio's kleine vignettenartige Bilder werden allerdings bisweilen zu wahren historischen Gemälden, aber so zart auch die ganze etwas sentimentale Auffassung der gegebnen Motive, so stellen sich doch zu viele symbolische Hilfsmittel ein, so dass diese Blätter scharf genug mit den früheren kontrastiren. — Ausser der besprochenen vatikanischen Bilderhandschrift des Dante, deren erste Illuminirer wohl beide dem 14. Jahrh. angehörten, führt man noch ein in der Samml. des Herzogs de la Vallière befindlich gewesenes Manuscript auf, welches zum Titel hat: *Incommincia il commento sopra lo Inferno della commedia di Dante Aldrigeri Firentino*, *composto da messer Guiniforte de li*

Bargigi doctor. Diese Pergamenthandschrift enthält 320 Blätter und entstand um Ende des 15. Jahrh. Sie ist mit runder Schrift in langen Zeilen geschrieben; die Initialen sind mit Gold belegt und das erste Blatt ist mit einem Rahmen geschmückt, in welchem das von zwei gekrönten Salamandern getragene Wappen Franz des Ersten gemalt ist. Nicht nur durch die schöne Vollendung ist diese Commentarhandschrift über die Hölle Dante's kostbar, sondern auch durch den Umstand, dass sie nie gedruckt worden ist. — Seit Clovio, dem letzten Miniaturisten, der als Illustrirer des göttlichen Gedichts bekannt ist, sind zweihundert Jahre verstrichen, bevor wieder bedeutsame Künstler an den alten unerschöpflichen Born der Danteschen Dichtung traten. Nun galt es nicht mehr, eine Pergamenthandschrift mit Kleinmalereien zu schmücken und in dem engsten gebotenen Raume unmittelbar an den Vers sich anschliessende Verbildlichungen zu geben; jetzt lieh das Gedicht nur seine poetischen und malerischen Momente her, an welche anknüpfend die Kunst ganz selbständige und abgeschlossene Reihen von Darstellungen hervorbrachte, die recht eigentlich erst die grossen Ideen der *divina commedia* in würdiger Auffassung bildlich fixirt bringen und in ihrem höhern Zusammenhange verständlich vorführen. Als die wichtigste Leistung, die in Beziehung auf das Dantesche Epos von neuerer Kunsthand existirt, sind die Zeichnungen von Joseph Anton Koch zu betrachten, die derselbe seit dem J. 1818 zu Rom entworfen hat. Schon früher hatte Koch Compositionen nach Dante geliefert, die zum Theil mit einigen andern von Philipp Veit, Friedrich Overbeck und Julius Schnorr in der römischen Villa Massimi al Fresco ausgeführt wurden. Von den Kochschen Zeichnungen liegen vier den ebenerwähnten Gemälden zum Grunde. Es sind im Ganzen 42 Blätter, wovon 38 auf das *Inferno*, 4 auf das *Purgatorio* kommen. Diese schönen meisterhaften Zeichnungen stehen, obgleich sie meist nur Umrisse bieten, unendlich höher als jene mönchischen Productionen in der vatikanischen Bilderhandschrift. Koch begreift im Dichter den Staatsmann und den Ghibellin, und so wird seine Darstellung zum rein historischen Bilde, wobei sich ein nicht minder tiefer philosophischer Ernst kundgibt wie in jenen Miniaturen mit ihrer legendenartig frommen Auffassung, nur dass sich derselbe bei dem geistesfreien modernen Künstler ganz anders äussert, indem er sich plastischer und in den wirklichsten Lebenswahrheiten offenbart. Näheres über die Kochschen Umrisse s. im „Kunstblatt 1846" Nr. 6, am Schlusse eines sehr lesenswerthen Artikels über „Darstellungen des Dante in vier Jahrhunderten," wo auch der Wunsch ausgesprochen wird, dass diese Zeichnungen, die von dem Reichthum der Fantasie und von der Darstellungskraft des berühmten Künstlers aus Tyrol das allergünstigste Zeugniss ablegen, recht bald einen deutschen Stecher finden möchten, der sich die treue und schöne Wiedergabe der sämmtlichen trefflichen Blätter für den Zweck allgemeiner Verbreitung zu einer Ehrenaufgabe mache. Von Koch selbst radirt sind nur 4 Blätter (in Querfolio) erschienen. Lithographirt von dem Hamburger Johann Karl Koch kennt man die sich hochaufbauende treffliche Composition des Fresko's in der Villa Massimi, wo die Strafen der sieben Todsünden (nach Canto X—XXVII) zusammengestellt sind; dann existirt auch eine Lithographie von Kauffmann, welche eine Scene aus Dante's Hölle ebenfalls nach der Kochschen al Fresco in jener Villa ausgeführten Composition vorführt. — Nächstdem müssen die Entwürfe zum Paradies in Erwähnung kommen, welche Peter Cornelius zur Ausführung *al fresco* in der bereits gedachten Villa Massimi zu Rom bestimmt hatte, die aber in Folge seiner Versetzung nach Düsseldorf unausgeführt blieben. Neun Blätter von Cornelius' Umrissen sind von Eberle lithographirt und mit Text von Döllinger in München erschienen; eine Scene ist von E. Schaeffer gestochen worden (ein Bl. in Querfolio). — Von den vielen neuern Gemälden nach Danteschen Vorwürfen wollen wir nur zweier gedenken. Zunächst nennen wir das grosse, 1843 vollendete Oelgemälde von Moralt in München, einem Schüler von Cornelius, das die Landung am Ufer des Purgatoriums darstellt. Ein schwebender Engel lenkt das Schiff, in welchem, Psalmen singend, die Seelen der Verstorbenen überfahren; knieend empfangen sie am Ufer Dante und Virgil. Der Charakter der Cornelius'schen Schule spricht sich in den Formen entschieden aus. Zweitens nennen wir die ausgezeichnete etwa um dieselbe Zeit vom Dresdner Meister Vogel von Vogelstein in Rom vollendete Farbenskizze eines Gemäldes, worin die Oekonomie und architektonische Gliederung der göttlichen Komödie dargestellt ist. Der Dichter sitzt auf einem Sarkophage, dessen Basreliefs den Tod der Beatrice grau in Grau schildern. Ueber ihm wölbt sich ein Kreuzbogen, aus welchem himmlischer Glanz herabströmt und den Blick Dante's nach oben leitet. Die vordere Oeffnung des Gewölbes bildet ein Fenster, dessen Bekleidung ringsum Bilder mit Scenen aus Dante's Gedicht schmücken. Die unterste Reihe beginnt mit der Eingangsscene der Hölle, welcher am entgegengesetzten Ende die Einfahrt in den

untersten Trichter des Tartarus entspricht. Ueber diese reicht sich, unter den Bildern, die zu beiden Seiten der Fensteröffnung emporsteigen, der freudenreiche Moment an, in welchem Dante zu Füssen des Satan aus dem Höllenschlunde wieder emporsteigt und das Licht der Sterne begrüsst. Die beiden Welten, deren Gräuel und Qualen in diesen Gemälden geschildert sind, treten einander nicht blos durch Verschiedenheit des Charakters und der Auffassung entschieden gegenüber, sondern ihre Polarität hat der Maler auch durch die verschiedene Wirkung des Lichts (das in Lucifers Reiche kaum noch diesen Namen verdient, und welches im Fegefeuer bereits in der perfectibeln Kreatur den Drang nach oben erwirkt, wie in den Pflanzen die Sonne) anschaubar zu machen gesucht. Das Reich des ungebrochnen Glanzes ist in den drei Giebelfeldern als die Glorie des Paradieses, als die Freude der Wiedervereinigung mit Beatrice und als das Mysterium ewiger Herrlichkeit geschildert. Die höchste Spitze dieser Fasade schmückt das Kreuz, dem auf den beiden niedern Seitengiebeln die Statuen des Kaisers und des Papstes entsprechen. Den Hintergrund, der sowohl durch die Fensteröffnung als zu beiden Seiten der Architektur zum Vorschein kommt, zieren die anmuthigen Hügelwände des Arnothales mit den Oertlichkeiten, deren die göttliche Komödie an verschiednen Stellen gedenkt. — Ferner sind auch die Zeichnungen bemerkenswerth, welche der grosse englische Bildhauer Flaxman zur *divina Commedia* geliefert hat. Diese auf Thomas Hope's Anregung entstandenen Blätter sind von Tommaso Piroli und von Pistrucci (*Atlante Dantesco*, Mailand 1822) gestochen worden. — Uebersetzungen der göttlichen Komödie hat man von Kannegiesser (in vierter Aufl. 1843), von Streckfuss (in dritter Aufl. 1840—41), von Philalethes (Dresden 1839—40) und von August Kopisch (Berlin 1840). Von Karl Graul, einem Dessauer, ist eine metrisch tüchtige Uebertragung der Hölle erschienen, deren Lesung aber durch die mehr Dunkel als Licht bringenden theologischen Anmerkungen unter dem Texte sehr verbittert wird. — Eine Schrift über Dante's Beatrice und deren Bildniss ist von Melchior Misserini (demselben Forscher, der 1832 ein Bildniss Dante's auf einer alten Denkmünze entdeckt hat) zu Florenz erschienen; sie führt den Titel: *Dell' amore di Dante e del ritratto di Beatrice Portinari* (3. Aufl. 1832).

Danubius, der von den Römern gebildete Name zur Bezeichnung des Stromes, den die Griechen Istros nannten. Die Römer adoptirten zunächst den griechischen Namen, daher ihr *Ister*, bis unter den erobernden Kaisern der Fluss zur Nordgrenze des Römerreichs ward und der Name Danubius für die ganze obere Hälfte seines Laufes (bis Wien) in Gebrauch kam. Weiterhin blieb der Strom noch durch „Ister" bezeichnet. Unsre Benennung Donau scheint mehr aus der andern römischen Schreibung *Danuvius*, wie der Fluss nicht selten auf Münzen und in Inschriften gelesen wird, entstanden zu sein.

Danzel, Jerôme, ein französischer Kupferstecher von deutschem Geblüt, der 1755 zu Abbeville geboren ward und um 1810 als Mitglied der Pariser Akademie starb. Er war ein Schüler von Flipart und führte den Grabstichel mit sicherer Hand und in einer ansprechenden Weise. Das Hauptblatt Danzels stellt den Oberpriester Korösus dar, nach Fragonard (ein Stück in gr. 4.); ein andres schätzbares Blatt, in Folio, führt uns die beiden Söhne Rubens' nach diesem Meister vor. Sonst stach er nach Noël Coypel die *Caritas romana*, nach Rembrandt die Halbfigur eines Alten mit einem Kruge, nach Tilburg den trinkenden König, nach Lagrenée den die Kampaspe dem Apelles schenkenden Alexander, nach Boucher den der Venus die Waffen des Amors übergebenden Vulkan und den Poseidon mit der Amymone, nach Vien den Proserpinenraub, nach Detroy die Kreusa, nach Dumont den Lynceus und Triptolemus, nach Bethon die Venus mit ihrem Adonis.

Danzig, die alte, schon im 10. Jahrh. unter der latinisirten Benennung *Gedanum* erwähnte feste Stadt auf der westlichen Uferseite der Weichsel, die von den Festungswällen eine Viertelstunde entfernt fliesst, wird von Jornandes eine Gründung des Gothenkönigs Otherich genannt und soll von diesem aus Skandinavien herübergekommenen Fürsten als eine Gothiscanzia oder Giötheschantz (Gothenschanze) angelegt worden sein. Diesen Namen verwandelten die nachher hier Besitz nehmenden Wenden in Göthanie oder Gidanie, was in Gythanium, Gethanum und Gedanum latinisirt ward. Durch die Polen ward die alte Giötheschantz in Gdansk verkürzt, worauf durch deutsche Ansiedler der Name Dantzigk aufkam, der zuerst in einem Briefe des Pommerherzogs Swantopolck vom J. 1253 gelesen und dann bei den Historikern in *Dantiscum* latinisirt gefunden wird. In der Lebensbeschreibung des heil. Adalbert heisst es, dass derselbe um das J. 997 auf seiner Bekehrungsreise nach Samland in Gidanie ans Land gestiegen sei und nach Abhaltung einer feierlichen Messe zahlreiche Einwohner getauft habe. Der erste bedeutende Bau, dessen in Dan-

zigs Frühgeschichte gedacht wird, ist die vom Pommerherzog Suluslaw in den J. 1163—1178 errichtete **Burg**. Im J. 1209 fiel Danzig in die Gewalt der Dänen, die aber 1223 durch die Pommern wieder vertrieben wurden. Die ersten Spuren eines Verhältnisses der Stadt zum **Hansabunde** finden sich im J. 1248. Die wirkliche Aufnahme in diesen Bund erfolgte jedoch etwas später; demzufolge ward D. nach Ordnung und Stimmrecht die neunte Stadt der nordischen Hansa. Im J. 1300 fiel D. dem Markgrafen von Brandenburg und einige Jahre nachher den Polen anheim. Der polnische Statthalter Bogussa aber, der das Schloss gegen die Angriffe des Brandenburgers nicht ohne Hilfe behaupten konnte, rief im J. 1307 die deutsche Ordensritterschaft von Marienburg zu seinem Beistande auf, welche nun zwar 1308 den Markgrafen Waldemar die Belagerung aufzuheben zwang, aber zugleich auch die Gelegenheit wahrnahm, die Stadt unter die Herrschaft ihres Ordens zu bringen. Durch Vergleich mit König Kasimir von Polen brachte der Hochmeister Ludolf König von Waitzau die Stadt in den vollen Besitz des deutschen Ordens, unter welchem auch die wahre Blüte des Danziger Seehandels und der städtischen Gewerbe begann. Zur höchsten Blüte gedieh die Stadt, als der Orden unter dem Hochmeister Winrich von Reiprode 1351 den Gipfel seiner Macht und Grösse erreichte. Winrich legte 1380 den Grund zu einem neuen Stadttheile (die Jungstadt genannt) am Weichselufer in der Gegend des Olivaer Thores. Unter der Regierung des ritterlichen Hochmeisters Konrad von Jungingen erscheint Danzig zum Erstenmal als Hansastadt auch in politischer und kriegerischer Thätigkeit. Mit dem J. 1410, wo die Ritter in der Schlacht bei Tannenberg eine furchtbare Niederlage durch den Polenkönig Jagello erlitten, brach zwar für immer die Macht des Ordens, doch blieb Danzig im Besitz der Ritter bis zum J. 1454, wo die Stadt am 4. Febr. dem Hochmeister Ludwig von Erlichshausen ihren Absagebrief nach Marienburg schickte, um sich nun unter den Schutz des Polenkönigs Kasimir III. zu stellen. Willig räumten die ohnmächtigen Ritter, an ihrer Spitze der Komthur Konrad von Pfersfelder, das Ordensschloss und übergaben es dem Rath und der Bürgerschaft. Hierauf ward die Burg gänzlich abgebrochen und zerstört, so dass heute nur wenige Ueberreste alten Gemäuers noch an seine ehemalige Grösse erinnern. Unter Kasimir III. erlangte Danzig bedeutende Freiheiten, die den Handel und Wandel ausserordentlich förderten; die Stadt erhielt Zollfreiheit, eigenes Gericht nach eigenem Gesetzbuche (der berühmten „Danziger Willkür"), wobei der König von Polen durch ein Mitglied des Stadtraths, den sogen. Burggrafen, vertreten ward, selbständige Criminalpflege, das Recht der Selbstbesetzung der Stadt durch Bürgermiliz und auch das Recht die Münzen selbst zu prägen, die aber das Brustbild des königlichen Schirmherrn erhalten sollten. Ueberdies erhielt Danzig Sitz und Stimme auf den polnischen Reichstagen und bei der polnischen Königswahl. Auf diese Weise nahm die den Ausfluss der Weichsel fast ganz beherrschende Stadt sichtbar zu an Macht und an Grösse. Im J. 1519 finden sich hier die ersten Spuren von Annahme der Lehre Martin Luthers; 1556 ward das Abendmahl zuerst in St. Elisabeth und St. Jakob, zwei Jahre später aber auf Rathsbeschluss in allen Danziger Kirchen in „beiderlei Gestalt" gespendet. Harte Prüfungsperioden für die Stadt traten in den J. 1577, 1626, 1734 und 1772 ein, bis sie im J. 1793 den Preussen anheimfiel und unter der Ungunst aller Umstände ihre fast 340 Jahre lang in blutigen Kämpfen und unter furchtbaren Stürmen behauptete republikanische Freiheit aufgeben musste. In Folge der Einnahme durch den napoleonischen Marschall Lefèvre, der sich davon im J. 1807 den Titel eines „Herzogs von Danzig" verdiente, ward zwar die Stadt wieder zum Freistaat mit einem durch Napoleon auf zwei deutsche Meilen ausgedehnten Gebiete, aber nach der elfmonatlichen Einschliessung und Belagerung durch die Alliirten im J. 1813 kam sie, unbeschreiblich verheert, am 3. Febr. 1814 wieder an Preussens Scepter zurück. Seitdem gibt Danzig einen der wichtigsten Seehandelsplätze und zugleich eine Festung ersten Ranges für den preussischen Staat ab. Eine Meile von der Ostsee entfernt, hat die Stadt mit dem Hafenorte Neufahrwasser, den die Forts Westerschanze und Weichselmünde vertheidigen, eine höchst anmuthige Lage in schöner Gegend; sie wird von den Flüssen Radaune und Motlau umflossen, theilt sich in die Alt-, Recht-, Nieder- und Vorstadt, in den Langgarten und in die Speicherinsel, und hat ohne die neun Vorstädte etwas über eine halbe Meile im Umfang. Als eine Hauptfestung ist die Stadt von einem Hauptwalle mit nassen Gräben umgeben, und theils ist sie nach altdeutscher, theils nach altholländischer Art befestigt. Ausser den eigentlichen Werken wird sie durch die Citadellen des Bischofs-, Hagels- und Zigankabergs beschützt. Unter den öffentlichen Gebäuden der in liebenswürdiger Unregelmässigkeit gebauten Stadt ragt die **Marienkirche** hervor, eine der grössten Kirchen Europa's. Sie liegt fast im Mittelpunkte Danzigs. Ihre Gründung fällt ins J. 1343, wie die alte Inschrift am Eingange der Sakristei besagt. Stifter der Marien-

kirche war der schon erwähnte Hochmeister des deutschen Ordens: Ludolf König von Waitzau aus Sachsen, der einen Strassburger Architekten Ulrich Ritter nach Konstantinopel schickte, wo derselbe die Sophia als Vorbild studiren und einen entsprechenden Plan für die Danziger Hauptkirche entwerfen sollte. Von der sehr mittelmässigen Kirche, die man nach einem solchen Plane erbaute, ist nur das sechs Schuh dicke Fundament übrig, das sich an der innern Nordseite der jetzigen Kirche (an den sogen. Frauenbänken) bemerken lässt. Jene nichtssagende Sophienkopie ward nämlich unter dem Hochmeister Konrad von Jungingen im J. 1400 wieder abgebrochen, dafür aber das gegenwärtige Gebäude im deutschen Style auf Kosten der Stadt und durch milde Beisteuern errichtet. Dieser Bau, welcher erst im J. 1503 zur Vollendung gedieh, ward (namentlich im Innern) zu einem der schönsten Monumente der baltischen Küstenländer ausgebildet. Der quadratisch aufsteigende Thurm mit stumpfer Spitze hat eine Höhe von 328 Schuh. Auf 311 Stufen ersteigt man die Höhe des Thurmes, in welchem sieben Glocken von sehr bedeutender Grösse hängen, von denen die grösste, 1453 durch Gerhard Benning gegossene, welche *Gratia Dei* heisst, 130 Centner wiegt und einen Klöppel von beinahe 4 Centnern hat. Die Länge der Kirche, den Raum unter der Thurmhalle mitgerechnet, beträgt 358 Schuh, und ihre grösste Breite zwischen der Dammthür und der Rathsthür 218 Schuh; die übrige Breite 142 Schuh; ihr äusserer Umkreis 2010 Schuh, die Höhe vom Estrich bis an den Gewölbeschluss 98 Schuh. Dieses in den Raumverhältnissen so beträchtliche Gebäude wird mit seinen kunstreichen Gewölben von 26 gemauerten schlanken Pfeilern getragen. 37 grosse Fenster, in denen man 3722 Fächer zählt, erhellen die Kirche, zu welcher sieben Eingänge führen. Glücklicherweise hat man sie nach der Reformation mit Emporen verschont. Ein magisches Clairobscur empfängt den Eintretenden. Der Hochaltar ist ein in den J. 1511—17 durch einen Meister Michael in Danzig geschaffenes Werk. (Dieser Meister war aus Augsburg gebürtig; von seiner mehr handwerklichen Richtung zeugt der Umstand, dass er zu den Compositionen seines grossen Werkes die Holzschnitte und Stiche Dürers, die in jenen Jahren erschienen, vielfach benutzt hat. Immerhin bleibt seine Leistung eine bedeutende. In Reinhold Curickens Beschreibung von Danzig findet man darüber die Nachricht: „Anno 1517, am Montage nach Pauli Bekehrung, wurde die schöne neue Tafel auf dem hohen Altare überantwortet von einem Meister Michel genannt; das Bild und das grosse Crucifix hat Einer machen lassen Namens Ketting.") Ausser diesem grossen Altare, der 4000 Mark gekostet haben soll, zählt man an den Pfeilern und sonst in der Kirche noch 17 Altäre. Rechnet man die in den Kapellen befindlichen hinzu, so sind deren nicht weniger als 46. Am Georgenaltare befindet sich das weltberühmte Gemälde des jüngsten Gerichts, das nach der Andeutung auf einem Leichensteine in der mittelsten grossen Tafel aus dem J. 1467 datirt. Dieses die Bewunderung aller Kenner und Laien im höchsten Grade in Anspruch nehmende Werk stammt höchst wahrscheinlich von der Hand des ältesten ausgezeichneten Malers, welchen Holland in der Person Alberts von Ouwater aufweist. Es war nicht für Danzig gemalt, sondern kam als Kriegsbeute in den Besitz der Stadt, indem es sich auf einer holländischen Galliote befand, welche im J. 1473 (man stand damals mit Holland in lange dauernden feindlichen Verhältnissen) durch einen Danziger Schiffer genommen ward. Im J. 1707 liess Peter der Grosse durch den Fürsten Dolgorucki den Danziger Rath ersuchen, ihm das von jenem Schiffer in die Marienkirche geschenkte Kunstwerk gegen eine sehr bedeutende Summe abzutreten; aber Danzig bedurfte der russischen Rubel nicht und liess Petern vergebens petitioniren. Hundert Jahre später kam das Gemälde nach dem Bombardement der Stadt durch die Franzosen nach Paris, wo es dem Musée Napoléon zur seltenen Zier gereichte. Es blieb in den Hallen des Louvre bis 1815. Beim zweiten Einrücken der Alliirten in Paris erhielt der Professor und Freiwilligen-Officier Hr. von Groote aus Köln die Blüchersche Vollmacht, alle von den Franzosen in Deutschland geraubten Kunstwerke zurückzunehmen; die Nationalgarde wollte zwar dem Vorzeiger dieses rechten Freibillets zum Pariser Museum den Einlass verweigern, aber als General Ziethen ein Bataillon Pommersche Landwehr anrücken liess, ward der Weg frei, die Thüren öffneten sich und das jüngste Gericht war das erste Bild, das den Saal verliess, mit ihm der heil. Petrus aus Köln. Nun kam das Danziger Bild zunächst nach Berlin, wo es durch die kunstgeübte Hand des Professors Bock gereinigt und sehr schön wieder aufgefrischt wurde. Man wünschte es für Berlin zu erwerben, aber die Danziger forderten 20,000 Thaler, was man damals nicht zahlen zu können glaubte, daher das Bild nach Danzig zurückging. — Durch die Holzschnitte, in denen wir (s. S. 544—547) die Haupttafel sammt den Nebentafeln vorführen, soll die Anordnung des ganzen Werkes, der Reichthum und der Einklang in der Zusammenstellung desselben gezeigt werden. Das grosse Mittelbild

haben wir hier freilich des beschränkten Raumes wegen, um es nicht noch mehr verkleinert zu geben, in seine obere und untere Hälfte zerlegen müssen, deren Zusammenhang aber sich sofort ergibt. Obenan in der Mitte sitzt der Weltenrichter auf herrlich glänzendem Regenbogen. Christo zur Seite sieht man je sechs Jünger, tiefer einerseits die knieende Maria, andrerseits den knieenden Joseph oder Johannes den Täufer. Unten, grad unter dem thronenden Heilande, steht der jugendlich schöne riesige Erzengel Michael, der in der Rechten ein Schwert und in der Linken die Wagschale hält, in welcher die Gerechten und Ungerechten gewogen werden. Die Schale des Bösen wird leicht befunden, indess die andre mit dem Frommen tief niederschlägt. Auf dem Brustharnische des Erzengels sieht man die Thaten aller Derer, die sich um ihn herum befinden, gleichsam als Schattenbilder. Zur Rechten stehen die Auserkornen, zur Linken die Verstossenen. Hinter dem wägenden Engel erscheint der Teufel im Begriff eine gerechte Seele zu rauben. Zur Linken sieht man ein Weib auf der Erde, welches verzweifelnd die Finger in den Boden gräbt, wobei ihr die Thränen hell über die Backen rinnen. Andre sitzen an den Bergen und rufen: „Ihr Berge, fallet über uns!“ Bewundernswerth ist die durchgängige Verschiedenheit der Hunderte von Physiognomieen, in denen sich die Angst und Traurigkeit in allen erdenklichen Abstufungen spiegelt. Auf den Seitenbretern, welche man zuschlägt, steht rechts die Himmelspforte, deren Inneres von lauterem Golde strahlt. Petrus steht an der Thür und hält den Schlüssel in der Hand; der Papst mit dreifacher Krone geht voran und die Auserwählten folgen ihm nach, doch sieht man unter ihnen wenig Mönche. Das Seitenbild links zeigt die Hölle in ihrer ganzen Abscheulichkeit. Hier ist das Reich des Pechs und des Schwefels geschildert; der Pfuhl der dampfenden Flammen, wo die Verdammten gepeinigt, geröstet und gebraten werden. Schauerlich glänzt der Widerschein des höllischen Feuers an den Leibern derselben. Die Gebärden der Bejammernswerthen sind wiederum von äusserster Mannichfaltigkeit und bieten eine erfindungsreiche Scala von der erbarmungswürdigen Miene bis zum halbentkräfteten Heulen. Unten liegt einer der Verstossenen mit dem Kopf tief und bäumt seinen Körper in Angst vor dem Bratfeuer; einem Andern fliesst das Geblüt aus den Ohren, einem Dritten beben die Kinnbacken. An den Leibern Andrer klaffen die Wunden, die ihnen von den Teufeln gerissen wurden. Die Darstellung ist so ergreifend, dass George von Fürst, ein schlesischer Cavalier, in seinen „Curieusen Reisen durch Europa“ (Sorau 1739) wohl sagen konnte: „Wer durch das Anschauen dieses Bildes nicht beweget wird, dass er von seinen Sünden ablässet, von dem glaube ich, dass auch der beste Redner mit allen seinen Vorstellungen bei ihm nichts wird ausrichten können.“ Auf der auswendigen Seite sieht man die Bildnisse wahrscheinlich des Stifters und seiner Frau. Bei diesen beiden Bildern sind die Köpfe von neuerer Hand und durchaus nicht mit der Arbeit des übrigen Bildes zu vergleichen. Dagegen ist vorzüglich schön auf der einen Aussenseite die grosse Figur des Erzengels gemalt, in welcher vielleicht der Maler, unzufrieden mit der Gestalt im Mittelbilde, zeigen wollte, wie der St. Michael eigentlich stehen müsse. Erst nach der Reinigung des Bildes durch Prof. Bock in Berlin wurde diese stattliche schöne Figur des „Engels des Gerichts“ entdeckt. (Wir werden dieselbe im Art. Engel mittheilen.) Höchste Lieblichkeit entfaltet sich in den Engeln des Hauptbildes, welche über dem Heiland die Zeichen des Marterthums tragen, wie in denen des Flügelbildes, welche die Seligen an der Himmelsthür einkleiden. Schon der Gedanke, eine so reiche Darstellung wie dieses jüngste Gericht auch bis auf das kleinste Härchen so unermüdet auszuführen, muss uns mit hoher Achtung für die Zeit erfüllen, wo ein Künstler sein halbes Leben daran setzte, das Eine was er einmal unternommen, durchzuführen, wenn auch noch so mühsam. Man hat das Werk früher höchst voreilig den Eyck's zugeschrieben; diese aber waren schon geraume Zeit todt und müssten wieder auferstanden sein, um ein Werk mit der Jahrzahl 1467 zu malen. Auch unterscheidet es sich offenbar von Eyckschen Arbeiten durch die kühlere Carnation, durch die Bewegungen und das gestrecktere Verhältniss der Figuren. In Lebendigkeit der Charaktere, in Stärke des Ausdrucks, in vollendeter Ausführung und in Naturwahrheit der Zeichnung steht der Meister des jüngsten Gerichts mit Jan van Eyck oft auf gleicher Linie, und die grosse Uebereinstimmung in der Behandlung mit einem Bildchen in Wien, das im Katalog der k. k. Gallerie (S. 224. Nr. 10) dem Jan van Eyck zugeschrieben wird und den vom Kreuz abgenommenen Christus darstellt, scheint (wenn man zugleich die zwei Wiener Bilder Nr. 31 und 34 von Gerhard van Harlem, Schülers des Albert v. Ouwater, in Vergleichung zieht) keinen Zweifel übrig zu lassen, dass beide Gemälde — das Wiener Bild Nr. 10 und das Danziger Werk — von einer und derselben Hand ausgeführt sind und nach der zuerst von Passavant begründeten Vermuthung den Albert van Ouwater zum Autor haben. (Kunstblatt 1841,

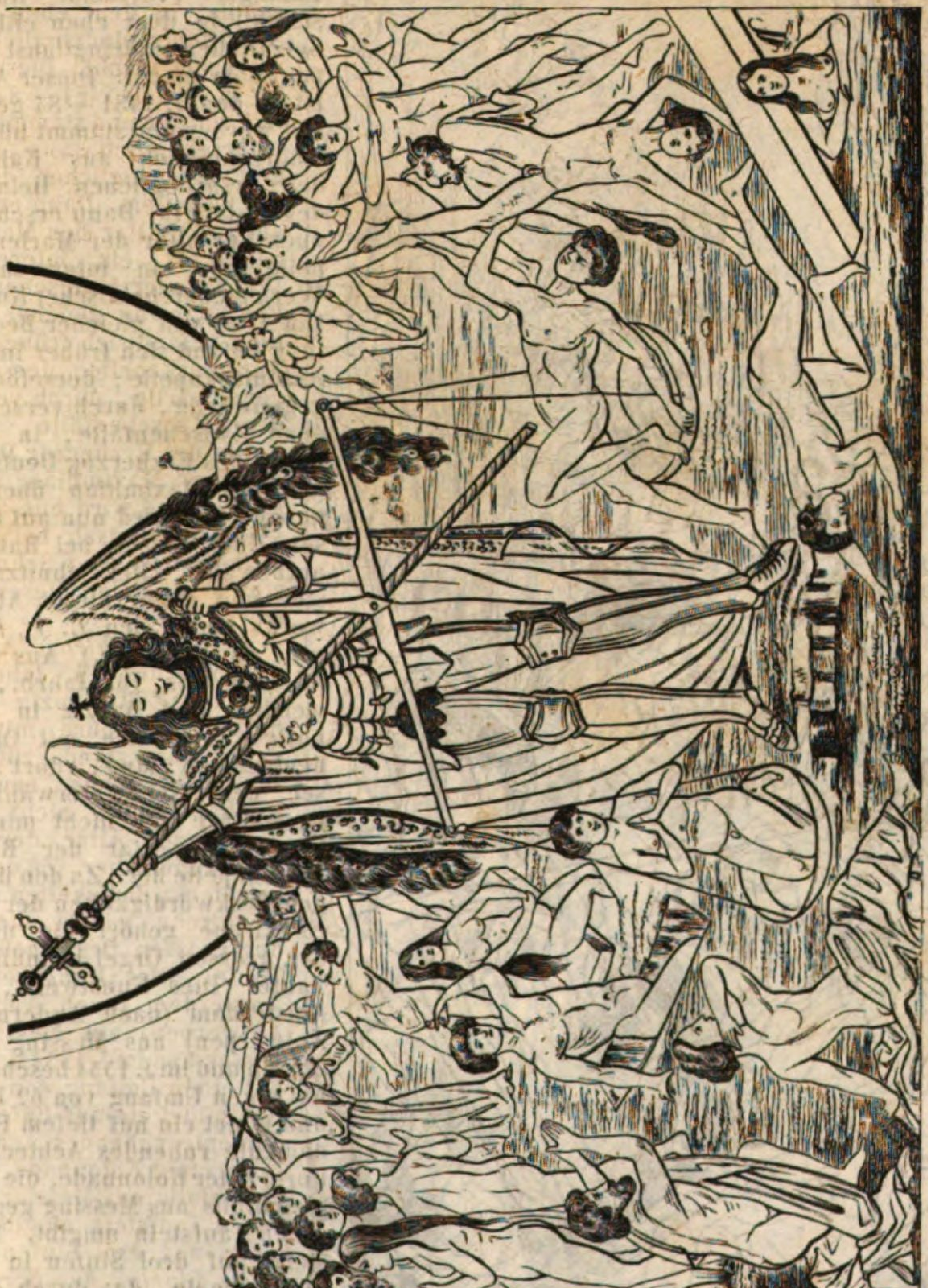
Nr. 10, S. 39.) Die Zeichnung des Nackten im Danziger Bilde ist allerdings nicht vollendet zu nennen; aber bewundern muss man die Hand des alten holländischen Meisters, der einige Körper, und zwar in den schwersten Verkürzungen, so richtig gezeichnet hat, dass nicht ein Muskel am unrechten Orte sich findet. Besonders zeichnet sich in dieser Hinsicht der schon erwähnte Körper aus, der im Grunde der Hölle auf dem Rücken liegt. Ungleich höhere Vollkommenheit ist in der Zeichnung der Köpfe, wie denn namentlich die herrlichen Engelköpfe völlig befriedigen können. Das Bild



Obere Hälfte des Mittelbildes.

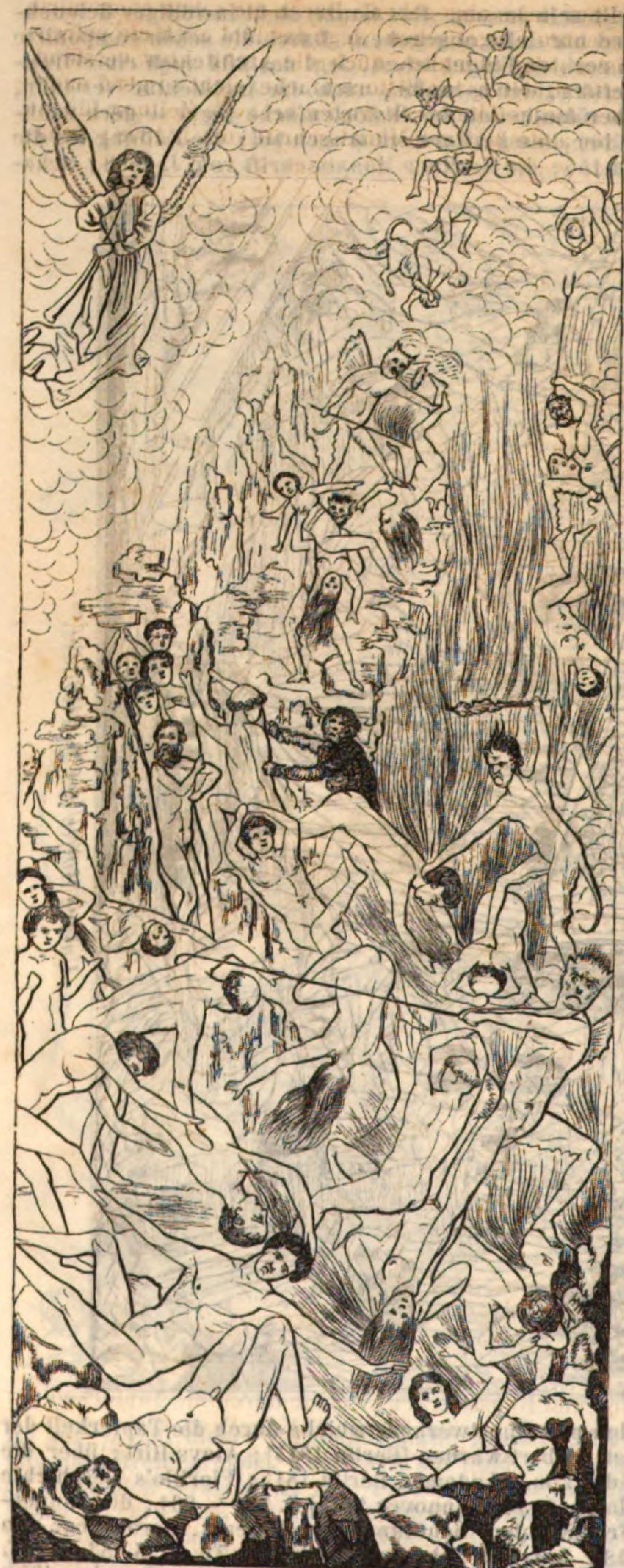
ist auf ½ Zoll dicker Eichenholzplatte gemalt, zum Theil auf einem mit Leim gemischten Kreidegrunde, zum Theil auf Gold. Staunend sieht man, wie die Alten es so vorzüglich verstanden, ihre Farben so leise hinzuhauchen und ihnen doch solche Dauer zu verleihen. An manchen Stellen schimmern die Abänderungen oder die frühern Anlagen durch, die mit einer schwarzen Farbe aufgetragen sind. Die Farben des Ganzen scheinen mit Wachs und Terpentinöl gemischt und selbst, nachdem das Bild fertig war, noch abgeschliffen worden zu sein. Ob und mit wie vielem Recht aus der grössern und mindern Vollendung einzelner Gestalten auf mehre Hände zu schlies-

sen ist, müssen wir dahingestellt sein lassen. Das Ganze steht in völliger Beleuchtung von oben; die Schatten sind nur leise angegeben. Durch die schön componirte Himmelspforte, die wir auf dem rechten Flügel sehen, legt das Bild auch ein erfreuliches Zeugniss ab, dass der Meister, der es malte, auch die Architektur verstand, was man vielen spätern Malerberühmtheiten im Historienfache nicht so gern nachrühmen kann. (Zur Literatur über dieses Altarwerk tragen bei: die Zeitung für die eleg. Welt, 1807, Stück 165 und 166; die Berliner Monatsschrift vom J. 1808; Scha-



Untere Hälfte des Mittelbildes.

dow's Verzeichniss von Gemälden und Kunstwerken, welche durch die Tapferkeit der vaterländischen Truppen wieder erobert wurden [Berlin 1815]; Aloys Hirt: über die diesjähr. Kunstausstellung auf der kön. Akademie, Berlin 1815; Fiorillo's Geschichte der zeichn. Künste in Deutschland, 2. B. [Hannover 1817] S. 220—231; die Sängerfahrt, ein Taschenbuch für Freunde der Dichtkunst und Malerei, herausgeg. von Friedrich Förster, Berlin 1818; Johanna Schopenhauer's W. Th. I. S. 83; Prof. J. C. Schultz: über alterthümliche Gegenstände der bildenden Kunst in Danzig, *ibid.* 1841, wo S. 47 die Passavantsche Ansicht über den Autor des Bildes einigen Wider-



Flügelbild des jüngsten Gerichts.

spruch erleidet.) — Ferner zeichnet sich in der Marienkirche der grosse Schnitzaltar mit gemalten Flügeln aus, der sich in der Ferberschen Kapelle befindet und auf den auch Prof. Schultz (Director der Danziger Provinzial - Kunstschule) in dem eben citirten Schriftchen eindringlichst aufmerksam macht. Dieser Altar ist in den J. 1481 — 84 gefertigt worden und stammt höchst wahrscheinlich aus Kalkar, der ursprünglichen Heimath des Bestellers. Dann erscheint auch der Altar der Marienkapelle als ein interessantes Werk niederrheinischer Kunst. Ein Altar von gleicher Bedeutung befand sich früher in der Antoniuskapelle; derselbe ist gegenwärtig, durch verschiedene Zwischenfälle, in den Besitz des Erzherzog Deutschmeisters Maximilian übergegangen und wird nun auf dessen Gute Ratsch bei Ratibor aufbewahrt. (Der Schnitzmeister und Maler dieses Altarwerks nennt sich *L. V. Wavere* aus *Mechlen.*) Aus dem Anfange des 16. Jahrh., in welcher Zeit Danzig in lebhaftem Verkehre mit Oberdeutschland stand, rührt ausser dem schon erwähnten Hochaltare der nicht minder bedeutende Altar der Reinholdskapelle her. Zu den übrigen Merkwürdigkeiten der Marienkirche gehört die unter der grossen Orgel befindliche Taufe. Dies Kunstwerk, zu Amsterdam (nach Andern zu Antwerpen) aus Messing gegossen und im J. 1554 beschafft, hat einen Umfang von 62 Fuss und bildet ein auf tiefem Fundamente ruhendes Achteck in Form einer Kolonnade, die den gleichfalls aus Messing gegossenen Taufstein umgibt. Man steigt auf drei Stufen in das Innre hinein, das durch eine Doppelthür, welche ebenfalls messingen und zugleich künstlich durchbrochen ist, verschlossen wird. Der obere Theil dieses Werkes, das 10,400 Mark gekostet haben soll, fehlt, da er beim Transport auf der See verunglückte. Eine weitere Merkwürdigkeit

ist die grosse astronomische Uhr, welche ein Danziger, Namens Düringer, im J. 1470 verfertigte. Sie zeigte ausser den Stunden und Monatstagen auch den täglichen Stand der Planeten, und war übrigens reich ausgestattet mit künstlichen Spielwerken. Es geht die Sage, dass Düringer, der durch dieses Meisterwerk grosse Berühmtheit erlangt hatte, nach Hamburg zur Fertigung eines ähnlichen Werkes berufen worden sei, dass ihn aber die Danziger, weil er dem Rufe folgen wollte, aus Eifersucht für ihr ganz einzig in der Welt bleiben sollendes Uhrwerk geblendet hätten. Da soll der Meister, kurz vor seinem Ende, sich in das Innere seines Werks haben führen lassen, worauf er mit einer Scheere nur einen einzigen Draht zerschnitten habe, wodurch der ganze Mechanismus in Unordnung gerathen sei. Alle Versuche, ihn wieder herzustellen, sind gescheitert. — Von einem trefflich gearbeiteten Crucifix, das sich links am hohen Altare befindet, erzählt die Sage: der Künstler, ein Italiäner, habe einen schönen Jüngling in sein Haus gelockt, ihn durch Wohlthaten und Schmeicheleien an sich gefesselt, um ihn endlich zu kreuzigen und nach solchem Original eine schöne Kopie zu bilden. — Aus jüngster Zeit besitzt die Marienkirche ein herrliches gemaltes Chorfenster, das hinter dem Hauptaltare prangt und eine Höhe von 64 Fuss hat. Den mittleren Theil des Fensters nimmt ein Bild von 21 Fuss Breite und 16 F. Höhe ein; es ist dies eine Kopie des im Berliner Museum befindlichen, aus der Kapelle der Familie Ancajani in Spoleto herstammenden u. durch den Geh. Rath Bunsen für die kön. Sammlung erworbenen Werkes von Raffael, die Anbetung der heil. drei Könige darstellend. Das Fenstergemälde ist in Berlin ausgeführt worden, und zwar



Flügelbild des jüngsten Gerichts.

von Zepger, nach der Zeichnung von C. Schultz. Die Aenderung, welche in der Anordnung der Engelgruppe vorgenommen worden ist, war durch die Natur der Glasmalerei und der von ihr angewandten Farbengründe bedingt. Den Grund über dem Bilde bis zum Spitzbogen füllt eine teppichartige bunte Verzierung aus, welche sich auch unterhalb des Gemäldes bis zum Boden des Fensters verlängert, wo sie in einer Tafel die Worte: „Geschenk Friedrich Wilhelms IV.“ trägt. (Nähern Bericht über den Reichthum an Bildwerken, womit das Innere dieser Kirche gesegnet ist und wodurch sie nicht minder wie durch ihre grossartigen architektonischen Verhältnisse auf jeden ästhetisch empfänglichen Besucher äusserst anziehend wirkt, hat Prof. Dr. Theodor Hirsch erstattet in dem schätzbaren Werke: „Die Oberpfarrkirche von St. Marien in Danzig, dargestellt in ihren Denkmälern und in ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzigs überhaupt.“ Erster Theil. Mit einem Grundrisse, einer Seitenansicht und einer Inneransicht der Kirche. Danzig 1843. 528 S. in 8.) — Von den übrigen Kirchen, deren die Stadt zwanzig zählt, mag zunächst die Trinitatiskirche erwähnt werden mit ihrem reichen und reizvollen Giebel, der ein Musterstück gothischer Eleganz im nordischen Ziegelbau ist; dann die Katharinenkirche mit ihrem schönen quadratisch steigenden Thurme und dem kunstreichen Glockenspiele, das aus dem Vermächtnisse eines im J. 1728 verst. Rathsherrn Andreas Stendel errichtet ward und wozu 55 Glocken gehören, die in Holland gegossen sind und ein Gesammtgewicht von 9016 Pfund haben. Am St. Andreastage 1738 spielte dies Werk zum Erstenmale; drei Jahre nachher vollendete der Danziger Uhrmacher Daniel Böttcher die grosse Walze, wodurch das Glockenspiel, welches ganze, halbe und Viertelstunden anschlägt, in Bewegung gesetzt wird. — Ueber die Grössenverhältnisse der Danziger Kirchen siehe Blatt VI der ersten Lief. des zu Danzig im Selbstverlag des Autors und zu Leipzig in Commission bei Rudolf Weigel erscheinenden Foliowerks: „Danzig und seine Bauwerke in malerischen Originalradirungen mit geometrischen Details und Text von Prof. Joh. Karl Schultz“ (1846). Besagtes Blatt bringt 15 Grundrisse kirchlicher Gebäude nebst den dazu gehörenden Kreuzgängen und ehemaligen Klostergebäuden, alle nach rheinländischem Maas entworfen, sammt dem Plane der Peterskirche zu Rom, in welchen der Plan der grössten Danziger Kirche hineingezeichnet ist. Die allgemeine Anlage erscheint in diesen Gebäuden ziemlich einfach, der Chor z. B. schliesst meistens nicht polygonisch ab. — Der Gründung nach scheint das Rathhaus etwas älter als die Marienkirche zu sein, denn es ward wahrscheinlich gleich bei Entstehung der Rechtstadt im J. 1311 erbaut. Der schöne Thurm desselben kam erst im J. 1465 zu Stande, brannte aber 1556 ab, worauf er jedoch in den Jahren 1559—61 in seiner ursprünglichen (?) Gestalt wiederhergestellt ward. Seine Höhe beträgt 135 Ellen. Auf der Spitze dieses Thurmes steht ein geharnischter stark vergoldeter Mann von über drei Ellen Höhe, der sich vermittelst einer Binde, die er um den Leib trägt, mit dem Winde dreht. Das Rathhaus selbst ist ein weitläufiges, aus zwei Stockwerken und einem Souterrain bestehendes Gebäude, dem seine schöne steinerne Doppeltreppe und sein Portal aus weissem Steine zu besondrer Zierde gereicht. Die Sommer-Rathsstube darin datirt aus dem J. 1593; sie bietet einen geräumigen Saal, der im üppigen Renaissancestyl, Macht und Opulenz des nordischen Venedigs bezeichnend, ausgeführt ist; die Wände sind mit Holzwerk und Malereien geschmückt; an der einen Wand steigt ein bunter Kamin bis zur Decke empor, die Decke selbst aber ist mit vielen Gemälden, reichen Einrahmungen und vielen bunt skulpirten hängenden Zapfen versehen. — Gleich dem schlanken Rathhausthurme, welcher, im Grunde der Langgasse gesehn, an malerischem Reiz manchen der berühmten belgischen Stadtthürme (der sogen. Beffrois) überbietet, gewährt einen imposanten Anblick der hohe aus Backsteinen erbaute viereckige Stockthurm, der 1346 zur Vertheidigung der Stadt angelegt ward und vor dem Baue des hohen Langgasser Thores den gewöhnlichen Durchgang in die Stadt bot. Er erhielt im J. 1508 eine mit Blei gedeckte Spitze, in welcher sich die Thorglocke befindet. Die zum Rathhause hinaufführende Langgasse bietet einen der bemerkenswerthesten Strassenprospekte, der besonders durch jene eigenthümlichen Vorbauten der Danziger Häuser, die sogenannten „Beischläge,“ welche das häusliche Leben unmittelbar mit dem Strassenverkehr verbinden, charakteristisch wirkt. — Ganz in der Nähe des Rathhauses, und zwar auf der rechten Seite des langen Marktes, zeichnet sich ein Gebäude vor allen übrigen aus durch die schöne gothische Fasade von gehauenen Steinen, durch die mannichfaltigen vergoldeten Zierrathen und durch die hohe Fensterarchitektur. Zu diesem Gebäude, dem weltberühmten Artushof oder „Junkerhof,“ gelangt man auf einer schönen und breiten steinernen Treppe. Es besteht dieser Hof nämlich aus einem grossen Saale, dessen Gewölbe von vier schlanken Säulen aus polirtem Granit getragen werden. In der Mitte befin-

det sich die Statue Augusts III. aus weissem Marmor, auf einem von Eisengitter umgebenen Piedestal. An den Wänden sieht man mehre Gemälde, Basreliefs, Statuen und andre Kunstwerke. Bemerkung verdient namentlich ein schmaler Streif, der sich fast rings um den Saal zieht und in sehr hübscher Darstellung lange Züge buntgekleideter Miliz aus altreichsstädtischer Zeit aufweist. Ehrsame Bürgermeister mit klugen bedeutsamen Gesichtern reiten voran auf muthigen schöngeputzten Rossen; keck und lebendig schreiten Trommelschläger, Pfeifer und Hellebardiere hinterdrein. Hier befindet sich auch ein „jüngstes Gericht," gemalt im J. 1601 von Anton Müller. Man erkennt in dieser grossen Tafel, dass besagter Maler, den man einen Danziger nennt und von dem sich ausser Danzig nur noch Werke in der Königsberger Nikolaikirche vorfinden, hinsichtlich der Zeichnung und Gruppirung sehr fleissig die raffaelischen Compositionen studirt hat. Man erblickt dies Gemälde, wenn man vom langen Markte in den Artushof tritt, rechts. Auf derselben Seite, nach dem 38 Fuss hohen mittelalterlichen Ofen hin, sieht man eine Allegorie von einem unbekannten Maler, die wenigstens durch ihre seltene Idee anzieht. Das Bild stellt nämlich den Klerus als ein mit Mönchen angefülltes gen Himmel segelndes Schiff dar; die Laien erscheinen als Schiffbrüchige, welchen durch die seligen Mönche hie und da ein Strick, ein Haken und dergleichen aus Barmherzigkeit zugeworfen wird, um den einen oder andern mit in den Himmel zu schleppen. Bemerkenswerth sind sodann drei Bilder von zwei andern Danziger Malern, nämlich eine Justitia von Georg Hofmann, der um 1600 arbeitete; eine Muttergottes und ein schöner Christuskopf von Stech. An der Decke des Saales hängen Modelle verschiedner Kriegsschiffe, an den Wänden alles Rüstzeug und einige Fahnen. — Der Bau des Artushofes wird in die Jahre 1370—79 gesetzt. Vorher soll daselbst eine zur Nikolaikirche (Schwarzmünchen) gehörige Kapelle mit einem Klostergarten sich befunden haben. Die ursprüngliche Bestimmung des Artus- oder Junkerhofs ging dahin, dass er den angesehenen Bürgern Danzigs, den sogenannten „Junkern," zum Gesellschaftssaal für Trinkgelage dienen sollte. Um bei diesen Gelagen eine bestimmte Ordnung zu beobachten, theilten sich die Junker in gewisse Bänke oder Sitze, wo nur Diejenigen Platz nehmen durften, die zu diesen Bänken gehörten und sich ihren Stiftungen und Einrichtungen unterworfen hatten. Solcher Bänke aber waren sechs: die Reinholdsbank, die Christopher oder Lübsche Bank, die B. der heil. drei Könige, die Marienburger, die Holländische und die Schifferbank. Die vornehmste darunter war die Reinholdsbank, welche neben den angesehensten Bürgern auch Mitglieder des Raths unter ihren Brüdern hatte und die späterhin in der Hauptkirche von St. Marien eine eigne Kapelle, die St. Reinholdskapelle, besass. Die Genossenschaft dieser Bänke bestand um 1480 aus 160 Mitgliedern. Aus jener Zeit stammt auch noch der am Ausgange gen Norden hin befindliche zinnerne Schenktisch und das darüber angebrachte Musikchor. Die alte Bestimmung des Gebäudes, das man den Artushof nannte in Anspielung auf den sagenhaften König Artus und seine Tafelrunde, scheint in der letzten Hälfte des 16. Jahrh. eingeschlafen zu sein; eine Handschrift aus dem Beginn des 17. Jahrh. spricht davon schon wie von etwas Vergangenem; die Bürgerschaft, sagt sie, sei bei Abendzeiten nach verrichteten Geschäften hier zusammengekommen, um mit einander zu trinken und nützliche Gespräche zu führen, und wenn ein und der andre Bürger einen fernher gekommenen Gast gehabt habe, so habe er diesen nicht besser zu ehren gewusst, als dass er mit ihm auf den Junkerhof gegangen sei zu einem guten Trunke gesunden Danziger Bieres und um ihn mit der hier herrschenden guten Ordnung und bürgerlichen Geselligkeit bekannt zu machen. Im J. 1595 stellte die Bürgerschaft an den Rath das Gesuch, diesen Erholungssaal zur Börse für die Kaufleute einzuräumen; doch erst 1676 ward diesem oft wiederholten Antrage entsprochen. Vor dem Artushofe erhebt sich ein schöner Springbrunnen, welcher 1633 aus grauem Sandstein hergestellt ward und im folg. J. einen Einschluss von eisernem Gitterwerk empfing. Auf diesem Brunnen steht ein bronzener Neptun, aus dessen Dreizack sowie aus den ihn umgebenden Meerpferden das Wasser hervorspringt. Der Künstler, der die neptunische Gruppe gegossen, ist uns nicht bekannt. Der ganze Brunnenbau soll 100,000 Mark gekostet haben und 24 Schiffpfund Eisen sollen zum Gitter verwendet worden sein. (Den Artushof mit dem Springbrunnen zeigt das 2. Blatt der ersten Lief. von dem bereits citirten Schultzischen Radirungswerke.) — In der auf dem Bischofsberge 1780 vom *Dr. med.* Nathanael Matthäus von Wolff angelegten Sternwarte findet sich ein originales Porträt des grossen Copernicus, sowie ein treffliches Bildniss des berühmten Verf. der *Machina coelestis* und der *Selenographia*, Johannes Hevelius, dem sein Urenkel, der Geh. Kriegsrath Davisson, ein pyramidenförmiges Marmordenkmal in der Katharinenkirche errichtete. Die Rathsbibliothek besitzt von beiden Werken des Hevelius treffliche, von ihm selbst auf das Geschmack-

vollste und Kostbarste illuminirte Exemplare, die für den König Louis XIV. bestimmt waren. Die messingenen Instrumente und die Sternbilder sind mit Gold, die Mondflecken mit Silber gemalt. Dieselbe Bibliothek besitzt auch einen Quartband mit mehren Manuscripten Dr. Luthers, die er auf der Wartburg zum Druck ausarbeitete, und einen Frobenischen Psalter, der ihm zum Handexemplar diente und worin er eigenhändig die Geschichte seiner Excommunication eingeschrieben hat. Im J. 1597 wuchs diese Bibl. durch die bedeutende Bücherschenkung des Marchese d'Oria, eines vielseitig gebildeten Neapolitaners, der mit Papst und Kaiser verkehrt hatte und als eifriger Freund der Reformation sein Vaterland verlassen musste, der aber erst nach 40jähriger Wanderung nach Danzig kam, wo er 1597 sein Leben beschloss. Verbunden mit der Rathsbibliothek ist ein schönes Münzkabinet, welches durch die Bertholdsche Schenkung um Mitte des vor. Jahrh. begründet ward. Zur Bertholdschen, grösstentheils aus neuern zur polnischen und preussischen Geschichte gehörigen Münzen bestehenden Sammlung kam als wichtiger Zuwachs das etwa 4000 Münzen enthaltende und auf 50,000 Danziger Gulden geschätzte Kabinet des Bürgermeisters Schwarz. — Schliesslich ist des auf dem Kohlmarkte befindlichen Schauspielhauses zu gedenken. Es wurde 1798 auf Actien erbaut und im August 1801 eröffnet. Die Hauptfasade ist 90 F. breit und hat in der Mitte ein Risalit von 4 F. Vorsprung, auf welchem ein von vier dorischen Säulen getragenes Fronton ruht, zwischen dem sich die 3 Eingangsthüren befinden. Die Südseite des Gebäudes, 130 F. lang, ist mit Pilastern ornirt und hat drei Ausgänge, über welchen in angemessener Höhe eben soviel halbkreisförmige Fenster zur Beleuchtung der Gänge angebracht sind. Das Ganze ist mit einer Attika überbaut, hinter der sich eine schöne, 86 F. im Durchmesser haltende Kuppel erhebt, die mit verzinntem Eisenbleche gedeckt und mit Steinkohlentheer überstrichen ist. Die Höhe des ganzen Gebäudes bis ans Kuppelende beträgt 75 Fuss. Im Innern, dessen ganze mittlere Länge 110 Fuss beträgt und 1600 Menschen fassen kann, befinden sich zwei Parterres, um welche zwei Reihen Bogen in einer Zirkellinie herumlaufen, die obere aus 21, die untere aus 17 Bogen bestehend, die nur bis an die Brüstung abgetheilt sind. Die grösste Entfernung der Bogen vom Theater ist 45 Fuss. Ueber denselben erhebt sich die Gallerie mit einer gemalten Brüstung, eine eiserne Balustrade vor einem hellgrünen Grunde darstellend. Das Theater hat eine Oeffnung von 28 F., ist mit Inbegriff des Prosceniums 52 Fuss tief und hat eine Coulissenhöhe von 24 Fuss. Die Erleuchtung wird bewirkt durch 130 Argandsche Lampen und durch einen prächtigen Glaskronleuchter mit 24 Lichtern, der aus dem Centrum des Plafonds herabhängt und beim Aufziehen des Vorhanges soweit in die Höhe geht, dass er weder die Zuschauer blendet, noch der Beleuchtung schadet. Der Plan zu diesem Gebäude, das gegen 70,000 Thaler kostete, ward von dem damaligen Stadtbaumeister Held entworfen; die innern Verzierungen gab der Prof. Bürnat an, und der Künstler Meyer aus Berlin richtete die Maschinerie ein.

Daphnäa, die „Belorberte," Beiname der Artemis (Diana), unter welchem sie einen Tempel zu Sparta hatte.

Daphne, Tochter des Wahrsagers Tiresias, die ihre Wahrsagekunst in Delfi ausübte und den Namen der Sibylle von Delfi führt. Sie ward im Kriege der Epigonen gefangen und dem Apollo geschenkt. Ihr zweiter Name ist Manto, was eben eine Sibylle, ein weissagendes Weib bedeutet. Die Abbildungen zeigen sie bald als Bergnymfe, bald als delfische Priesterin. Eine andre Daphne wird als Tochter des arkadischen Stromgottes Ladon und der Erdgöttin Gä bezeichnet, wogegen sie bei Ovid und Hygin als Tochter des Thessaliers Peneus erscheint. Sie ward von Apollo geliebt, der aber den Sohn des Königs Oenomaus, Leucippus, zum Rivalen hatte. Letzterer hatte sich, um der Daphne eher folgen zu können, als Jungfer verkleidet, ward aber auf Anstiften Apollo's zum Baden mit Daphne und ihrer Nymfengesellschaft verlockt, dabei entdeckt und von den Nymfen umgebracht. Indessen war Apollo selbst nicht etwa glücklicher in seinen Bewerbungen, denn Daphne war beständig vor ihm in Flucht, und als sie sich einst kaum mehr vor dem sie verfolgenden Gotte retten konnte, rief sie flehend die Mutter Erde an, worauf im Nu ihre Füsse Wurzel schlugen, während ihre emporgestreckten Hände zu Aesten, ihre Finger zu Lorberzweigen wurden. So stand sie, eben als er sie fassen wollte, als grünender Baum vor ihm, welche Verwandlung aber nach andrer Sage durch den erzürnten Apollo selbst geschah. Vergl. Pausanias VIII. 20; Ovid's Metamorphosen I. 452; Hygin 203.

Daphnis, Sohn Merkurs und einer Nymfe, war ein schöner Hirtenjüngling, der seine Herden am Fusse des Aetna weidete und durch den Hirtengott, den bockfüssigen Pan, in der Musik unterwiesen ward. Nun erflötete er sich die Liebe einer Nymfe, der Chloë oder der „Grünenden," versprach ihr ewige Treue, brach aber sein Wort und ward zur Strafe dafür in einen Stein verwandelt. Eine andre Erzählung macht

den schönsten und liebenswürdigsten Schäfer zum sentimentalsten Liebhaber, der in Folge unsäglichster Liebe sich aufzehrt. Die erstere Erzählung s. bei Ovid (Metam. IV. 277); die letztere bei Theokrit (Idylle I. 66) und bei Virgil (Ekloge V.).

Daphnis, ein Milesier, baute mit Paionios den Apollotempel zu Milet, nach der Zerstörung Olymp. 71, in prachtvoller ionischer Ordnung wieder auf und vollendete den von Chersiphron begonnenen Tempelbau der Ephesischen Artemis.

Dardanus, der mythische Stammvater der Trojaner und Römer, dessen Heimath nach Arkadien, Italien, Samothrake und Kreta versetzt wird. Nach Apollodors Bericht ist er Sohn des Zeus und der Elektra, Bruder des Jasion, verlässt die Heimath Samothrake aus Schmerz über den Tod seines Bruders und geht in die Gegend des nachherigen Troja, wo ihm König Teucer mit der Tochter Batea einen Landestheil überlässt, der erst Dardania, dann nach Tros, dem Enkel des Dardanus, Troja genannt wird. Des Dardanus Söhne sind Ilus und Erichthonius. — Nach einer kretischen Sage war Dardanus des Kreteus und der Phronia Sohn; nach italischer Mythe stammte er aus dem tuskischen Corythus. Durch spätre Mythographen wird er nach Arkadien verpflanzt, wo er mit Chryse, der Tochter des Palas, sich vermählt und von ihr die Söhne Idäus und Dimas erhält. Durch eine Ueberschwemmung zur Auswanderung genöthigt geht er, den Dimas zurücklassend, mit Idäus nach Samothrake, das aber noch keinen Namen hatte und nun seinen ersten Namen Dardania empfing. Durch Chryse soll er die Palladien und Bildsäulen der grossen Götter erhalten haben, deren Cult er in Samothrake und Phrygien einführte. — Dardanus hiess auch eine hellenische Stadt in Troas an der Küste des Hellesponts unweit des Vorgebirgs Dardanium. Von dieser Stadt, bei welcher im peloponnesischen Kriege eine Seeschlacht erfolgte und wo später durch Sulla's und Mithridates Eupator's Friedensschluss der erste mithridatische Krieg beendigt ward, tragen die heutigen Dardanellenschlösser ihren Namen.

Darmstadt, Residenz des Grossherzogthums Hessen, scheidet sich durch das Flüsschen Darm in die Alt- und Neustadt, welche letztere sehr regelmässig angelegte breite Strassen hat, wie die Rhein- und Neckarstrasse, grosse freie Plätze, z. B. den Luisenplatz (ein regelmässiges Achteck, in welches vier Strassen einmünden), und eine Menge schöner Gebäude, darunter die neue katholische Kirche, das Palais des Erbgrossherzogs, der landgräfliche Palast, das Casino, die beiden Collegienhäuser, der Marstall und die Kaserne sich besonders auszeichnen. In der finstern und unregelmässig gebauten Altstadt machen sich das im Roccocostyl seit 1717 erbaute grossherzogl. Residenzschloss, das umfängliche Prinzenpalais, das prachtvolle Hofopern-theater und das frühere Exercier-, jetzt Zeughaus (eins der geräumigsten in ganz Deutschland), als Hauptgebäude bemerklich. Die Architektur hat in Darmstadt, namentlich seit Georg Moller als Hofbaumeister in Thätigkeit kam (vom J. 1810 an), so viele monumentale und bürgerliche Werke von Bedeutung hervorgebracht, dass die rheinhessische Hauptstadt hinsichtlich der Entwicklung der modernen Baukunst sich als einer der wichtigsten Punkte der Rheingegenden herausstellt. Der Bausinn des verstorbenen Grossherzogs und der schöpferische Geist Mollers wirkten hier im schönsten Verein. Der gedachte Baumeister, jetzt Oberbaudirector und Vorstand der obersten Baubehörde, schuf zunächst das Casino, dann 1819 den Prachtbau des Theaters (das 2000 Zuschauer fasst), 1822—27 die neue katholische Kirche (eine Rotunda); ferner machte er den Entwurf zum Kanzleigebäude, zur Erweiterung des grossherz. Palais und zu den neuen Strassen (Quartieren) mit geschmackvollen Privatgebäuden, zu denen die Altstadt einen wundersamen Kontrast bietet. Auch entwarf Moller die schöne Ludwigssäule auf dem oktogonen Luisenplatze, welche das 22½ F. hohe Standbild des Grossherzogs Ludwig I. (modellirt von Schwanthaler, gegossen von Stiglmaier) trägt und mit dem Aufsatze für die Frzstatue 132½ Fuss misst. Aus dem im Grossherzogthum vorkommenden röthlichen Sandsteine gearbeitet, hat diese Säule den Grundtypus des kräftigen und würdevollen dorischen Stylos, jedoch durch die Veränderungen modificirt, welche der Charakter einer Denksäule bedingt, namentlich also mit Säulenfuss, Plinthus und Fussgestell versehn, dessen Inschrift die Bestimmung des Ganzen verkündet. Auch der Schaft hat die einfache dorische Form mit der in scharfen Kanten nach aussen zusammenstossenden Kannelirung, verzichtend auf die zwar berühmte, aber den Blick des Beschauers verwirrende Art von Verzierung, welche an der Trajans-, Antonins- und Napoleonssäule als in spiralförmig gewundenem Bande sich hinaufziehende Reliefirung bekannt ist; dagegen stimmt sie mit diesen im Baue des Kapitells, des Abakus mit dem umgebenden Geländer und des kuppelartigen Cippus im Wesentlichen überein. Eine schätzbare Eigenthümlichkeit hat sie in der Grösse des aufgesetzten Standbildes und in deren Verhältniss zur Höhe des ganzen Werkes.

Während z. B. Napoleons Bild auf der Pariser Säule nur etwa den zwölften Theil von der Höhe des Ganzen einnimmt und daher aus der Ferne gesehen allzu klein erscheint, beträgt die Grösse der Darmstädter Ludwigsstatue etwas mehr als den achten Theil des ganzen Monuments. Durch diese Vergrösserung des Bildes mit entsprechender Verkleinerung der Säule bleibt nicht nur letztere ihrer untergeordneten Bestimmung als Trägerin des Hauptwerkes getreuer, sondern auch das Bild stellt desto naturgetreuer die grossartige Körpergestalt des Grossherzogs dar und leistet damit eben das, was Manche bei einer so hochgestellten Statue für unmöglich hielten, dass nämlich der dargestellte Fürst so ganz lebenentsprechend mit seinen bekannten Gesichtszügen, seinen Körperformen und seiner Kleidung erschaubar ist, dass die Persönlichkeit sich Jedem einprägt und so in dem Volke fortzuleben vermag. Durch diesen Besitz einer geschichtlichen und für die Säule unmittelbar bestimmten Persönlichkeit, den die Säule des Grossherzogs Ludwig, des „Constitutionsgebers," mit der Napoleonssäule gemein hat, haben diese beiden Denksäulen einen wesentlichen Vorzug vor hundert andern. Zum Ruhm der Ludwigssäule gereicht es übrigens, dass bei ihr mit sehr geringen Mitteln wirklich Grosses geleistet ist; die Gesammtkosten betragen die erstaunlich mässige Summe von 60,675 Fl., wovon fünf Theile durch freie Gaben des dankbaren Volkes zusammengekommen sind, so dass nur der sechste Theil mit 10,250 Fl. vom Staat übernommen worden ist. Drei breite Stufen führen zum Postament der Säule; der Würfel desselben hat eine Breite von 18½ Quadratfuss. Der Säulenschaft ist mit 20 Kannelirungen versehn und nach oben parabolisch verjüngt. Der untere Durchmesser desselben ist 14, der obere 12 Fuss. Die ganze Höhe des Denkmales vom Erdboden bis zum Scheitel der Bildsäule beträgt 156 hessische Fuss. Die Statue wiegt 108 Centner, der einen Kugelabschnitt bildende Schlussstein, worauf sie ruht, 90 Centner. Die Bidsäule führt Ludwig I. sprechend ähnlich vor, und zwar in Generalsuniform, entblössten Hauptes, wie man ihn zu sehen gewohnt war, mit einem Mantel malerischen Faltenwurfes bekleidet, die Linke am Degen, in der Rechten eine Pergamentrolle, die „Verfassungsurkunde" andeutend. Das Antlitz ist gen Westen gewendet. An dieser Seite liest man am Würfel des untern Postaments die Inschrift: *Ludwig dem Ersten sein dankbares Volk.* Die Ostseite des Würfels bezeichnet die Tage der Grundsteinlegung (14. Juli 1841) und der Einweihung (25. Aug. 1844). Um das Postament der Säule selbst unversehrt zu erhalten, führt ein auf sinnreiche Weise unterirdisch angebrachter Zugang zu einer drei Fuss breiten Wendeltreppe, und diese im 7 Fuss weiten Innern der Säule hinauf zu der von einem eisernen Geländer umfassten Plattform des Kapitells, an den Fuss der Bildsäule. Eine bezaubernde Aussicht über die Stadt, nach dem Rhein und Main und den ihre Ufer krönenden Städten Mannheim, Worms, Oppenheim, Mainz, Frankfurt etc., nach dem Taunus, Spessart, Odenwald und der Bergstrasse, lohnt hier reichlich die Mühe des Ersteigens von 171 Stufen. — Unter den vier Kirchen Darmstadts zeichnet sich, wie schon bemerkt, die katholische Rundkirche aus, deren lichtbringende Kuppel von 28 korinthischen Säulen getragen wird; dann ist aber auch die alte protestantische Stadtkirche bemerkenswerth, die seit Kurzem in einer durch würdige Restauration im gothischen Style hergerichteten Gestalt erscheint. — Das vom Landgrafen Ernst Ludwig erbaute Residenzschloss zeigt am Portale der dem Marktplatze zugewendeten Hauptfasade die Kolossalstatuen Philipps des Grossmüthigen und Georgs I. (des jüngsten Sohnes von Philipp und Stifters der Linie Hessen-Darmstadt), beide vom Hofbildhauer Scholl modellirt und in Sandstein ausgeführt. Das meiste historische Interesse hat natürlich die Bildsäule Philipps. Der gediegene Charakter dieses Fürsten, den man wohl eine der Säulen der Reformation nennen darf, ist gut aufgefasst. So recht in sich sicher, hohen Ernst auf dem scharfmarkirten, porträt-getreuen Antlitz, steht Philipp da in seiner bekannten Tracht, mit dem typischen Schlüssel, dessen Bedeutung noch immer nicht enträthselt ist, auf der Brust, im Wamms mit kurzem pelzverbrämten Mantel darüber und in den hohen Lederstiefeln, die eine Hand am Schwerte, das den schmalkaldischen Krieg durchgemacht, in der andern den Herrscherstab, den er in ächter Fürstlichkeit geführt. Zu seinen Füssen sieht man den Löwen des hessischen Wappens. — Bedeutende Kunstsammlungen finden sich im grossherz. Residenzschloss, das auch eine Bibliothek von 90,000 Bänden aufweist. Seit 1843 ist das sogen. alte Museum aus dem ältern Theile des Schlosses in dessen neuern Theil übergesiedelt, wodurch es an Licht, Uebersichtlichkeit und bequemer Aufstellung bedeutend gewonnen hat. Es verdankt seine Gründung vornehmlich dem verewigten Grossherzoge Ludwig dem Ersten, ist unveräusserliches Familieneigenthum des grossherz. hessischen Hauses und enthält Rüstungen und Waffen, Alterthümer, Kunstwerke aller Art, Münzen und Medaillen, geschnittene Steine, kleine Bronzen, Schnitzwerke aus Elfenbein und Holz, chinesische und japanische

Gemälde, Statuen, antike Gebäude in Korkarbeit von **Antonio Chichi**, u. a. m. Unter den neuaufgestellten Gegenständen macht sich das umfängliche Modell des Schlosses bemerklich, wie letzteres früher beabsichtigt, aber nicht beendigt worden. Der wichtigste Schatz des Schlosses ist die **Gemäldesammlung**, die aus etwa 300 Stücken besteht. Man findet hier z. B. eine anmuthreiche „Darstellung im Tempel" vom J. 1447, welche von einem Nachfolger des Kölner Meisters Stephan gemalt ist; Glasmalereien aus der Kirche zu Wimpfen im Thal, welche den germanischen Styl noch in der Strenge, zugleich aber auch in jener eigenen Grossartigkeit zeigen, welche die 2. Hälfte des 13. Jahrh. charakterisirt. (Abbildungen davon s. in F. H. Müller's Beiträgen zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde I. T. 18.) Ferner befindet sich hier: der heil. Johannes von **Raffael**; eine ruhende und eine schlafende Venus von **Tizian**; eine Jungfrau mit dem Kinde unter einem Apfelbaume und eine stillende Mutter von **Lukas Kranach**; ein dem heil. Franz erscheinender Engel und ein *Ecce homo* von **Lodovico Caracci**; ein schlafender Amor von **Reni**; St. Johannes vom modenesischen Meister **Schidone**; der Untergang Troja's von **Pietro da Cortona**; ein alter Feldherr von **Domenico Feti**; die heil. Dorothea von **Dolce**; eine Diana von **Rubens**; eine Beschneidung von **Heinrich Goltzius**; ein vorzüglicher Christus, der vor zwei Jüngern das Brod bricht, von **Rembrandt**; eine Verspottung Christi und eine Kreuzigung von **Seekatz**; die Magdalena, eins der besten Bilder von **Lebrun**; zwei vortreffliche Darstellungen vom Darmstädter **Schmidt**: die Heilung von Jairi Töchterlein und die Flucht des ersten Menschenpaares aus Eden; von **Jan van der Lys** eine Schäferin, die sich mit einem Schäfer um einen Brief streitet; von **Philipp Kalf** ein Blumenstück; von **Fiedler** eine Obsthändlerin und ein Käsehändler; von **Brakenburg** ein Trinkgelage. Uebrigens lauten in dieser Schlossgallerie auch Gemälde auf die Namen **Correggio**, **Claude Gelée**, **A. van Dyck**, **Paul Potter** und **Ruysdael**. Namentlich ist unter den niederländischen Vorfindungen viel Meisterhaftes. — Von der lebenden Kunst in Darmstadt zeugt die grosse Wirksamkeit des vielfach verdienten Baumeisters Moller, die Thätigkeit des tüchtigen Bildhauers Scholl (Schöpfers des Schöfferdenkmals in Gernsheim) und seines mit nicht minderem Erfolge im Skulpturfache arbeitenden Sohnes, dann der Malerfleiss des Landschafters **Schilbach** und der Stecherfleiss des berühmten **Jakob Felsing**, Hofkupferstechers und Professors, der in der Schule Longhi's gebildet als einer der grössten deutschen Meister europäischen Ruf hat. Der Bruder des Letztern, **Johann Heinrich Felsing**, ist ebenfalls Kupferstecher, hat sich aber vornehmlich als einer der ausgezeichnetsten **Kupferdrucker** Namen erworben. Seine Kenntniss aller chemischen und mechanischen Mittel, um einen vollkommen guten Abdruck von wichtigern, durch aussergewöhnliche Arbeit Bedeutung habenden Kufperplatten zu liefern, hat besonders auch die gute Folge gehabt, dass man seit Eröffnung seiner Druckerei immer mehr davon zurückgekommen ist, Platten von Kunstwerth zum Druck nach Paris zu schicken, so dass nun fast alle wichtigern Platten nach Darmstadt wandern. — Der hier bestehende **Kunstverein** hat sich mit den Vereinen zu Mainz, Mannheim, Karlsruhe und Strassburg zu einem gemeinschaftlichen Turnus jährlicher Kunstausstellungen verbunden.

Darnstedt, J. A., geboren 1769 zu Auma im Grossherzogthum Sachsen-Weimar, kam 1784 nach Dresden, um unter Schulz und Zingg sich für die Kupferstecherei auszubilden, widmete sich vornehmlich dem Landschaftsfache und erwarb hierin den Ruf eines der ersten Stecher seiner Zeit. In Folge solcher errungenen Meisterschaft ward er zum Professor an der Dresdner Akademie ernannt. Der Drang der Umstände nöthigte ihn früher, sich viel für allerlei literarische Unternehmungen gebrauchen zu lassen. Namentlich findet man in ältern Taschenbüchern eine Menge Landschaftsbildchen von ihm, welche ebenso von seiner Geschäftsthätigkeit als von geschickter Nadelführung zeugen. Von ihm sind ferner die zierlichen geschätzten Blätter in **Becker's** malerischen Beschreibungen des Plauischen und Seifersdorfer Thales, sowie die meisten und schönsten Stiche im spanischen Reisewerke von **Alexander de Laborde**. Nach **Wagner** wurden von Darnstedt sechs Blätter der **Müllerschen Sammlung** gestochen. Mit Schumann lieferte er die Blätter zu **Stieglitz'** Gartengemälden. Im Verein mit Schmidt stach er zwei Bl. nach alten Malereien auf Marmor, Christus und St. Peter darstellend. Nach **Dietrich** dem J. arbeitete er das grosse Blatt der **Magier**, dann das andre grosse vortreffliche Blatt: *le Mage parmi les pasteurs*. In diesen beiden Blättern hat Darnstedt seine Urbilder mit so seltener Kraft und Treue wiedergegeben, dass die Mailänder Akademie ihm für diese zwei historischen Landschaften im J. 1808 die goldene Preismedaille zuerkannte. Ein wirkungsreiches Blatt von Darnstedts Hand ist auch der **Abend** nach **Christian Klengel**; nicht minder anziehend sind seine Landschaftsblätter nach **Boissieu**. In Ro-

billard's *Musée français* datiren im dritten Theile folgende Stiche von ihm: *la belle soirée* (nach Moucheron) und *départ pour la chasse au vol* (nach Wynants). Dann hat er auch *les pirates en sureté* nach Pynacker in kl. Folio gestochen. In Querfolio kennt man von ihm sechs Meissener Landschaftsblätter nach J. G. Wagner. Nach Hammer's und Thormeyer's Zeichnungen lieferte er mehre Stiche zu dem Werke: „Dresden mit seinen Prachtgebäuden und schönsten Umgebungen.“ Endlich ist auch ein bedeutender Architekturstich von ihm anzuführen, nämlich der Stich des Kölnerdoms (die Hauptansicht in Boisserée's Domwerke), eins der edelsten Erzeugnisse des Grabstichels.

Dart, Herausgeber des Werks: *The Cathedral of Canterbury*, welches 1723 zu London in Folio erschien.

Dassonville, Jacques, auch *J. da Sonneville* geschrieben, ward 1619 zu Ouen bei Rouen geboren, erlernte die Malerei, legte sich aber später auf das Stichfach und lieferte Blätter nach eigner Erfindung in der Art Adrians van Ostade, die nicht verdienstlos sind, aber freilich dem Vorbilde nachstehen. Am Besten sind diesem „französischen Ostade,“ wie man ihn nennt, die Köpfe gerathen; die Extremitäten der Figuren hingegen lassen viel zu wünschen. Den Namen des Künstlers tragen z. B. folgende Blätter: der Mann mit der Rattenfalle; die Familie am Kamin; ein Mann mit halbvollem Glase von fünf Personen umringt; der Mann mit der Pfeife in der einen und dem Kruge in der andern Hand; die ländlichen Musikanten (in Callots Geschmack); die Almosen begehrenden Bettler; die Alte, welche ein Kind entkleidet (vom J. 1653); ein Mann und eine Frau mit dem Kinde, das sich vor einem als alter Mann maskirten jungen Menschen scheut; die drei Bettler in der Stube; ein Mann mit Krug und Glas in Händen zu Seiten einer Frau; zwei Bettlergruppen, Männer, Weiber und Kinder; eine Alte mit zwei Kindern. Die beiden letztern Blätter sind vom J. 1656. Vergl. übrigens Rud. Weigels Kunstkatalog, 3. Abth. S. 87, und Basan's *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes*.

Daudet, Robert, geb. 1737 zu Lyon, gest. 1824, erlernte die Stechkunst bei seinem Vater, einem Kupferstichhändler, ward dann Schüler von Balechou und bildete sich zuletzt unter Wille aus. Seine schönen Blätter finden sich im *Musée royal*, in St. Non's Reise nach Neapel, in Alex. de Laborde's spanischem Reisewerke, in Cassas' syrischer Reise, in der *Galérie de Florence* und in den *Monumens de l'Hindoustan*. In Cassas' Werke ist z. B. das bedeutende Blatt der Ruinen Palmyra's von ihm. Nach van der Meulen stach er eine Schlacht und eine Ansicht von Dinant; nach Solyris eine Ansicht des Ostender Hafens; nach G. Wagner zwei Meissener Ansichten; nach Hackert eine Landschaft mit Figuren und Thieren; nach Vernet den napoleonischen Uebergang über den Po, eine Mondscheinlandschaft, eine Ansicht des Posilippo bei Neapel und die Tiberbrücke; nach Breemberg einen italiänischen Schäfer und das Campo vaccino; nach Panini das Pantheon und den Vestatempel; nach Dujardin eine Thierlandschaft und die Landschaft mit der Spinnerin; nach Wouwerman die grosse Hirschjagd; nach v. d. Velde den Apfelschimmel; Mehres nach Both und Berghem etc. — Sein den gleichen Vornamen tragender Vater stach Porträts.

Daulby, D. A., liess 1796 zu Liverpool einen „*descriptive catalogue of the works of Rembrandt and of his scholars: Bol, Livens and van Vlied, compiled from the catalogues of Burgy, Gersaint, Helle and Glomy, Marcus, and Yver*“ erscheinen. Die Vorrede zu diesem beschreibenden Verzeichniss der Werke Rembrandt's und seiner Schüler ist von Roscoe. Beigegeben ist ein Bildniss des grossen Niederländers.

Daullé, Jean, geb. 1703 zu Abbeville, gest. 1763 zu Paris, erlangte seine Ausbildung im Stichfache bei seinem Landsmann Robert Hecquet und wäre seinen Anlagen zufolge einer der ausgezeichnetsten Meister geworden, wenn ihm die Zeitumstände reine Entfaltung seiner Kräfte gestattet hätten. Er war genöthigt sich in Allem zu versuchen, daher er auch Vieles arbeitete, wofür die Natur ihn am Wenigsten bestimmt hatte. Sein ausgezeichnetes Talent für den Figurenstich bekundet das herrliche Bildniss der Tochter Mignard's nach dem Gemälde des Letztern. Dieses sein erstes Blatt datirt vom J. 1735. Nach Rigaud stach er den Kardinal Polignac, den Erzbischof Karl Kaspar von Vintimille (*en buste*), den Franz de la Peyronie, den Okulisten Gendron und Margaretha von Valois; nach A. Pesne die Halbfigur Jean Mariette's (ein grosses Blatt); nach Aved den Charles Lefèbvre de Laubrière; nach Tocqué die *Marie de Pologne* (ein gr. Bl.); nach Cochin dessen selbstgezeichnetes Bildniss, die Maler Nonotte und Vanloo; nach Nonotte den Jesuiten Pallu; nach Vanloo den Peter Anton le Mercier; nach Drouais das Fräulein Pessier; nach eigner Zeichnung die Prinzen Karl und Benno Stuart. Emanuel Pinto, Grossmeister

der Maltheser, soll von Wille unter Daullé's Namen gestochen sein. Manches Verdienstliche hat übrigens D. auch im Historischen geleistet. Seine vorzüglichsten hist. Blätter sind: die berühmte Magdalene des Correggio, die beiden Söhne Rubens' und das *Quos ego* nach Demselben, Diogenes mit der Laterne nach Spagnoletto, der weinende Petrus nach Lanfranco (diese Blätter sämmtlich für das alte Dresdner Galleriewerk); der Triumf der Venus und die vier Jahreszeiten nach Boucher; Maria mit dem Kinde nach Maratti; der an der Staffelei sitzende Rigaud, sein und seiner Frau Bildniss malend, Aufnahmestück 1742; Venus und Diana, Jupiter und Antiope, die schlafende Venus vom Satyr überrascht, Jupiter in Dianengestalt die Kalisto verführend (letztre vier Blätter nach Poussin); das mit dem Amor spielende Kind nach A. van Dyck; die Vogeljagd nach Jan Miel (Bamboccio); zwei italiänische Ansichten nach Patel; das alte und neue Rom, zwei Bl. nach Lallemand; Bäuerinnen am Ufer eines Flusses und die Strafe Kains nach dem Brudermorde, nach Dietrich; der „Preis der Schönheit“ und „Jupiter im Goldregen die Danaë besuchend,“ nach Detroy etc. etc. Von Daullé existirt auch ein verkleinerter Nachstich des Bolswert'schen Blattes der Heilandsgeburt nach Rubens.

Dauthe, Joh. Friedr. Karl, geb. 1749 zu Grosszschocher bei Leipzig, gest. 1816 zu Flinsberg in Schlesien, wirkte als Baumeister in der wichtigen Stellung eines Baudirektors zu Leipzig und schuf hier den noch heute ganz seine Bestimmung erfüllenden Concersaal des Gewandhauses, welcher, angelegt im länglichen Oval, als ein Muster von akustischem Bau berühmt ist. Ausserdem wird von Dauthe bemerkt, dass er auch Kupferstecherei übte und auf das Geheimniss der Tuschmanier des *le Prince* kam, in welcher Art er mehre Blätter hinterlassen hat.

Daverio, ein Schweizerischer Kupferstecher, welcher derzeit zu Florenz arbeitet und ein verdienstliches Unternehmen begonnen hat, indem er die Herausgabe von 10 Blättern in Linienmanier nach ältern Meistern bezweckt. Das erste davon erschienene Blatt gibt die in der Gallerie Pitti befindliche Kreuzabnahme des Perugino wieder. Diese Blätter sind zunächst für Künstler bestimmt und der Subscriptionspreis ist daher auch nur zu 6 Paoli pro Blatt angesetzt. In dem gedachten ersten Stiche hat Daverio den Charakter des Originales sehr gut getroffen, obschon einzelne Härten bemerkbar sind. Die folgenden neun Blätter sollen bringen: die Vision des Ezechiel von Raffael (im Pittipalast), die Geburt des Heilands von Lorenzo Credi, die Anbetung der Hirten von Ghirlandajo, die Kreuzabnahme von Fiesole, die Himmelfahrt von Giotto (diese vier in der Accademia zu Florenz), die Madonna mit Engeln von Sandro Botticelli und die Himmelfahrt von Mantegna (in der grossen Florentiner Gallerie), Jesus den Tribut bezahlend von Masaccio und die Apostel Peter und Paul vor Nero, Fresko von Filippino Lippi (in der Kirche del Carmine).

David (bibl. Gesch.) war der jüngste Sohn des Isai, eines vornehmen Bethlehemiten aus dem Stamme Juda, empfing seine Bildung in einer Profetenschule und that sich ebenso sehr durch seine Geistesanlagen, wie durch Muth und Tapferkeit hervor. In letzterer Beziehung spricht für ihn sein glorreicher Kampf mit dem Riesen Goliath, durch welchen Sieg der junge Hirt dem Hohenpriester Samuel sich empfahl, der ihn darauf, noch bei Lebzeiten des Königs Saul, als künftigen König salbte. Saul musste den sieggekrönten Jüngling natürlich als seinen Gegner betrachten; seine Verfolgung Davids hatte aber einen Bürgerkrieg zur Folge, in welchem Saul auf Gilboa erschlagen ward. Nun bestieg David den Thron von Juda, während die übrigen Stämme ihm einen Gegenkönig in der Person Isboseths, des Leibeserben Sauls, entgegenstellten. Durch Hinwegräumung desselben erlangte David die Herrschaft über das ganze Reich Juda und Israel, das er von 1055—1015 vor Christus regierte. Jetzt musste er, um seine Herrschaft zu befestigen, gegen die Jebusiter ausziehen, die mitten in Palästina hausten. Hier eroberte er die Veste Zion, erhob Jerusalem zur Metropole des Reichs und machte die Burg zum allerheiligsten Ort des Cultus. Dann unterwarf er sich die Völkerschaften der Philister, Amalekiter, Edomiter, Moabiter und Ammoniter, und brachte auch nach langem Kriege das damascenische Syrien unter sein Scepter. Sein Reich, vom Eufrat bis ans Mittelmeer und von Phönizien bis an den arabischen Meerbusen sich erstreckend, zählte über fünf Millionen Bewohner. Er beförderte die Schifffahrt und den Handel (namentlich mit der phönizischen Hauptthandelsstadt Tyrus) und suchte übrigens sein Volk durch die Künste, zumal durch die Baukunst, zu bilden. Den Glanz des Cultus förderte er durch Eintheilung der Priester und Leviten in bestimmte Klassen und durch Anstellung geweihter Sänger und Dichter. Für die Rechtspflege sorgte er durch Einführung von Ober- und Unterrichtern, für das Kriegswesen durch Begründung eines stehenden Heeres. Als Dichtergeist ist er jedem Bibelleser bekannt durch das Klagelied um Jonathan, durch den Klaggesang um Abner, seinen

geliebten Feldherrn, und durch andre Lieder im Psalter. Daneben ist aber auch seiner Amuren Erwähnung zu thun, in denen er ausserordentlich ausschweifte und die ihn, den sogenannten „frommen David" selbst zu manchen Grausamkeiten verleiteten. Die Eifersucht unter seinen Söhnen von verschiedenen Müttern ward endlich Veranlassung, dass Empörung gegen ihn in seiner eignen Familie ausbrach. Sein Sohn Absalon, der Missgerathene, suchte ihn vom Throne zu bringen, kam aber in dem gegen den Vater unternommenen Kriege um. Auch die nachmalige Empörung des ältesten Sohnes Adonia ward glücklich unterdrückt. Sterbend übergab David das Scepter über Juda und Israel seinem bestgerathenen Sohne, dem weisen Salomo. — Für die christliche Kunst ist David als König und heiliger Sänger wie als Hirt und Riesentödter Gegenstand vielfacher Darstellungen geworden. Als Hirtenknabe erscheint er mit der Schleuder, dem Riesen Goliath gegenüber; diese Darstellung dient als Symbol des Sieges der anfänglich kleinen und unansehnlichen christlichen Kirche über das mächtige Heidenthum. Ganz offenbar liegt dieser Sinn zum Grunde, wenn David als Heldenjüngling in dem drastischen Momente dargestellt wird, wo er nach seinem vollbrachten Kraftwurfe das abgeschnittene Riesenhaupt in der siegreichen Hand haltend vor den Hohenpriester tritt. (So ist auch die Composition des Gemäldes zu verstehen, welches hier im Holzstich wiedergegeben wird. Das Bild ist von Guido Reni, der es um 1616 für Hrn. v. Créqui, damaligen französischen Gesandten zu Rom, ausführte. Es wird zu den schönsten Bildern Guido's gerechnet, und man kennt mehr denn vierzig Kopien davon. Ein guter Stich existirt von G. Rousselet. Die Stellung der Figur ist elegant zu nennen; nur hat der Kopf Davids keinen rechten Adel, daher uns aus diesem Gesicht nicht eben ein künftiger König zu blicken scheint; auch ist die Federmütze, die eher an einen mittelalterlichen Edelknaben als an einen Hirtenjüngling des Stammes Juda denken lässt, ganz ungehörig und einer biblischen Figur überhaupt widersprechend.) Als König mit der Harfe dargestellt, dient David in der christlichen Kunst als Sinnbild des Gottesdienstes.



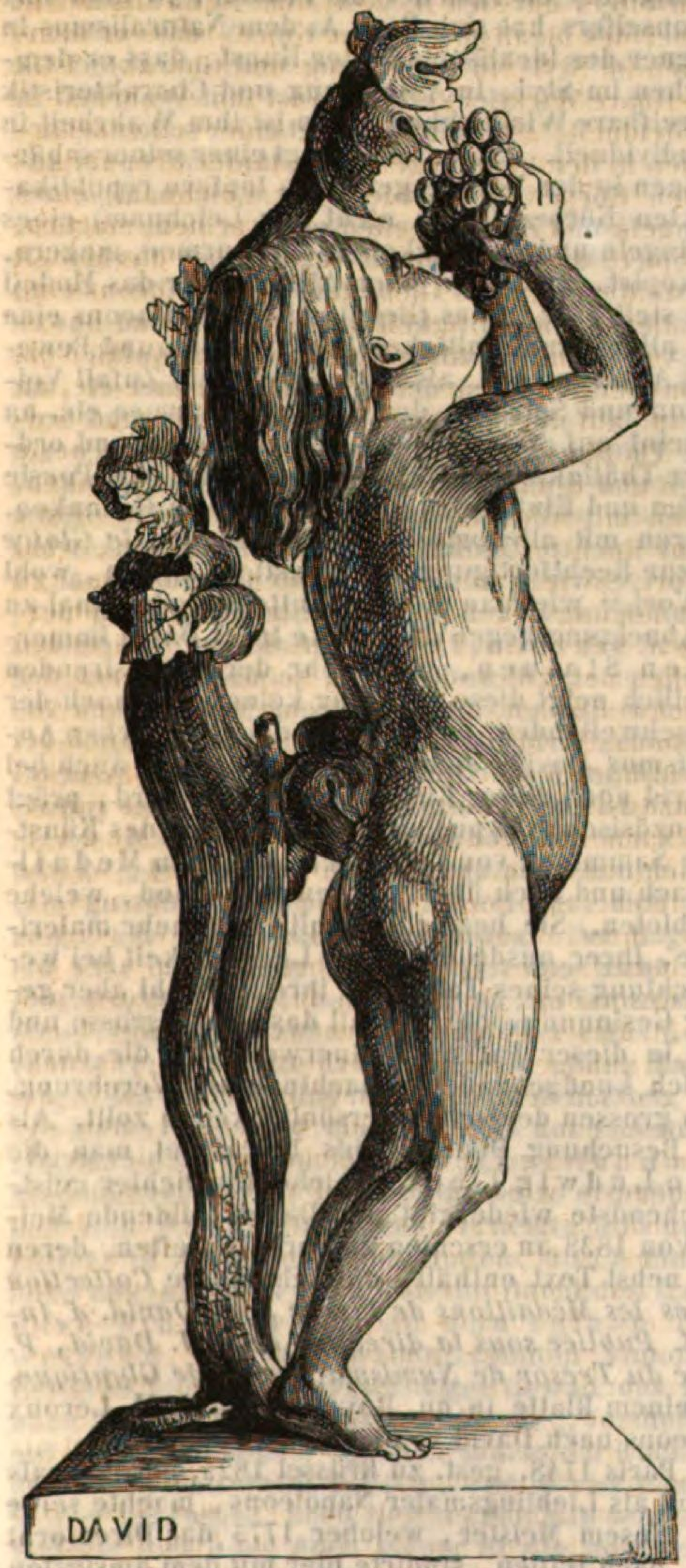
David von Angers. — Pierre Jean David, der Bildhauer, zur Unterscheidung von seinem berühmten Namensvetter, dem Maler Louis David, nach seiner Vaterstadt Angers benannt, ward im J. 1789 oder nach Gabet's Angabe 1792 geboren, war von früher Jugend an der Kunst zugethan, fand das grösste Vergnügen am Zeichnen, aber nur geringe Mittel sich für die Kunst weiterzubilden. Nachdem es ihm eine Zeitlang in Paris sehr kümmerlich gegangen, gewann er endlich die Zuneigung seines berühmten Namensverwandten, des Napoleonmalers, der ihn unentgeltlich als Lehrling annahm. Als sich auch Roland und selbst die Akademie für den jungen vielversprechenden David verwendeten, erhielt derselbe durch seine Vaterstadt 500 Franken bis zum

Schluss seiner Lehrjahre ausgesetzt. Nun legte sich David mit allem Fleiss auf das Skulpturfach und empfing als erste Aufmunterung 1811 die Hauptprämie für ein Basrelief, das den Tod des Epaminondas darstellt. Mit diesem Preise war eine Pension verbunden, die ihm gestattete, seine Bildung in Italien zu vollenden. Zu Rom studirte er zunächst das Erhabene und Schöne antiker Werke, dann besuchte er Antonio Canova's Werkstätte und ging 1816 nach England, um die klassischen Meisterbildwerke zu studiren, die der Kunsträuber Lord Elgin vom Parthenon in Athen heruntergeschlagen und nach London geschafft hatte. In England erhielt David den für den Künstler ehrenvoll scheinenden, aber für den patriotisch gesinnten Franzosen schmählichen Antrag, eine Denksäule mit Basreliefs zu Ehren des englisch-deutschen Alliance-Sieges auszuführen. Natürlich konnte D. auf dieses Ansinnen unmöglich eingehen, und so glänzend auch die Gelegenheit war, hier seine ersten Künstlersporen durch ein grosses Werk zu verdienen, so wanderte er lieber nach Paris zurück, um etwas später die Bahn seines Ruhmes zu betreten. Im J. 1822 stand seine Kolossalstatue des Königs René (jetzt in *Aix*) vollendet da, und gleichzeitig sah man auch seine St. Cäcilia, für eine Pariser Kirche gearbeitet. 1824 schuf er das Bonchamp-Monument mit der 6 F. hohen Statue in der Kirche *St. Florent.* Drei Jahre später vollendete er die Kolossalstatue des grossen Condé (Louis de Bourbon-Condé, des Zweiten dieses Namens, der als Feldherr neben Turenne glänzt) für die Brücke Louis XVI. In dieser 12 par. Fuss hohen Statue, die zu seinen bedeutsamsten, lebendigsten Schöpfungen zählt, ist der grosse Feldherr in dem Moment aufgefasst, wo er vor Freiburg seinen Stab in die feindliche Schanze wirft, um sofort an der Spitze seiner Truppen ihn wiederzuholen. (S. den beifolgenden, nach dem Stich im 4. Th. von Réveil's *Musée de peinture et de sculpture* gearbeiteten Holzschnitt.) Nächstdem führte David die „junge Griechin" aus, „welche den Lorberkranz auf dem Grabe des Freiheitshelden Bozzaris niederlegt." Ferner fällt in jene Zeit seine Talmastatue für das *Théâtre français.* Im J. 1826 ward er Mitglied der Kunstakademie und Professor an der Kunstschule zu Paris. 1829 besuchte er Weimar, um ein Brustbild Goethe's zu modelliren. (Diese Büste, kolossal in Marmor ausgeführt, sandte der Künstler dem Dichter 1831 zum Geschenk, worauf sie ihre Aufstellung in der Weimarschen Bibliothek fand.) Ins J. 1830 fällt seine Gruppe des Christus mit Maria und St. Johann, die er für die Hauptkirche von Angers ausführte; dann das Fénélondenkmal mit Basreliefs für die Kathedrale zu Cambrai; der junge Hirt, der sich im Wasser besieht (im Musée zu Angers); die Monumente der Marschälle Lefèbvre und Suchet, der Grafen Burke und Visconti; alle Bildwerke an der Mittagseite des Triumfbogens an der Marseiller Rennbahn. Im J. 1831 ward er mit der Statue



Foy's für dessen Denkmal auf dem *Père Lachaise* beauftragt, welche Arbeit durch Leroux Kupferwerk bekannt ist, und in derselben Zeit beschaffte er auch die Bildsäule der literarisch berühmten Frau von Staël-Holstein, welches Marmorwerk in einem Saale des französ. Instituts gesehn wird. Weiter knüpfen sich an seinen Namen: die Statue Jefferson's zu Philadelphia; der den Wurfspiess sich aus dem Schenkel ziehende Philopömen im Tuileriengarten; die Bronzestatue Cuvier's zu Mömpelgard und eine andre dieses grossen Naturforschers für den Pariser Pflanzengarten; das Denkmal des Marschalls St. Cyr auf dem *Père Lachaise;* die Bronzestatue Corneille's zu Rouen; die Bildsäule Racine's zu La Ferté; die zwölf Apostel für eine Kirche; das Monument der Gräfin Brisac (in der Vendée) etc. Nach dieser Menge von durchschnittlich ausgezeichneten Arbeiten besuchte er 1834 abermals Deutschland, wo er zu Stuttgart und Berlin die Bildhauer Dannecker und Rauch, zu München den Philosophen Schelling und zu Dresden den Dichter Tieck in kolossaler Grösse modellirte und viele andre Porträtbüsten bildete. Im J. 1835 bewunderte man zu Paris seine ausgezeichnete Büste des polnischen Dichters Mickiewicz in weissem Marmor. Um dieselbe Zeit sehen wir unsern Bildner mit den Sculpturen für das Giebelfeld des Panthéon beschäftigt, deren Vollendung in das J. 1837 fällt. Man fühlt sich auf das Lebhafteste mitten in die glorreiche Periode des Kaiserreichs versetzt, wenn man das Relief dieses Giebelfeldes betrachtet, wo *la Patrie,* eine hohe stolze Frauenfigur, die Lorberkränze zur Vertheilung hinaufreicht, nach welchen auf der rechten Seite Bonaparte mit Ungestüm greift; neben ihm der kleine Tambour von Arcole, der General Kleber u. A. m.; auf der linken Seite hingegen in ruhiger Haltung die Männer der Wissenschaft und der Künste: Laplace, Fénélon, Malesherbes etc. Da ist der Dank, den das Vaterland den Verdiensten zollt, deutlich in Stein geschrieben, und solches liest jeder Franzose gern. Von David's andern Basreliefarbeiten sind bemerkenswerth: der Genius des Krieges und der Fortification (an der Fontaine des Bastilleplatzes); die Unschuld, welche zur Gerechtigkeit fleht (im Louvrehofe); die Rückkunft des Herzogs von Angoulème nach dem spanischen Kriege (welches Relief den Triumfbogen am Karrusselplatze schmückte, aber in der Juliusrevolution herabgenommen ward); die militarische Execution des Grafen Frotté und seiner sechs Officiere (in der Kirche zu Alençon); drei Basreliefs in der Genovefenkirche und über dreihundert zur Verzierung des Schauspielsaals im Odéon zu Paris. In diesem bedeutenden und berühmten Cyklus von Reliefs hat David sämmtliche tragische und komische Dichter vorgeführt und Jeden derselben durch die Personification dreier Werke zu charakterisiren gesucht. Dann verdient auch Beachtung sein 54 Fuss langer Fries im Schlosse Fontainebleau, wo man die Darstellung eines Kriegsmarsches findet. — Die erstaunliche Anzahl von Büsten, die D. v. A. geschaffen, bezeugen nebst den vielen Bildnisstatuen seine überwiegende Neigung zur Porträtbildnerei. Er hat auch hierin unstreitig sein Höchstes geleistet, wobei nicht zu verschweigen ist, dass hie und da in seinen gerühmtesten Werken der Art sich ein übertriebenes Streben, geistreich sein zu wollen, manifestirt; so z. B. in der Goethebüste, die er nach Weimar und in einem zweiten Exemplare nebst der Büste Tiecks nach Dresden auf die Bibliothek geschenkt hat. Ausser den schon erwähnten Personalitäten porträtirte er (Zeitgenossen und historische Personen in bunter Folge): Grégoire, Barrère, Colonel Moncey, Cazenave, Caumartin, Merlin de Douay, Lady Morgan, Chateaubriand, Rossini, Franz I., Heinrich II., Ambros Paré; Lafayette (Geschenk an die Verein. Staaten), Visconti, Camille Jourdan, Sieyes, die Barone Desgenettes und Volney; Cooper (für Nordamerika), Jeremias Bentham (Geschenk nach England), Beclard (im Museum zu Angers), Raoul Rochette; Fénélon (im grossen Sitzungssaale zu Paris), Montesquieu, Rouget de Lisle, Racine, Lacépède, Kasimir Perrier, Kératry; O'Connel (um dessen Büste er 1843 nach Irland reiste), Chénier und Kasimir Delavigne (1844 für das Foyer des *Théâtre français*); Vanière, Mairan und Pelisson (Geschenke nach Béziers, der Vaterstadt dieser drei Männer, für welche Büsten der Künstler im J. 1845 ein schönes Stück vergoldetes Silber, mit reicher Cälatur verziert, als Gegengeschenk erhielt) etc. Besondre Hervorhebung verdient seine Büste Alexanders von Humboldt, deren Aehnlichkeit nicht grösser sein kann. Jedermann wird von der Erhabenheit, welche David auf die edle Stirn des gefeierten Naturforschers zu legen wusste, ergriffen, und mit Recht wird diese Büste als das würdigste Seitenstück zum Brustbilde Cuvier's, David's älterem Werke, betrachtet. — Endlich sind noch einige statuarische Werke unsers Meisters, welche in das letzte Quinquennium fallen, hier anzuführen. Zunächst das Guttenberg-Monument zu Strassburg, welches nach Davids Modell in Bronze ausgeführt ward. In der Physiognomie dieses kolossalen Guttenberg bemerkt man mehr ein Haschen nach grossem Ausdruck, als dass wirklich ein tiefer Geist sich

in derselben ausspräche. Die starken Falten und Furchen des Gesichts, der Bart und Anderes erscheinen hart. Dazu kommt, dass die Figur selbst etwas Gezwungenes hat und dass die Draperie keineswegs von grossem Style zeugt. Aber wie seltsam auch in Beziehung auf Composition und Zeichnung und wie fremd dem Gesetz künstlerischer Conception der Form nach Davids Denkmal für Guttenberg auf dem Markte zu Strassburg sich ausnimmt, — in der Poesie des Gedankens überragt es selber das von Thorwaldsen in Mainz, der den Erfinder des Buchdrucks mit der beweglichen Letter in der Hand darstellte, während ihm David einen Papierbogen in die Hand gegeben, auf welchem in Drucklettern die Worte stehen: *Et la lumière fut!* (Und es ward Licht!) Ferner das am 8. Aug. 1844 zu Mayenne enthüllte Denkmal des Kardinals Cheverus, Erzbischofs von Bordeaux, welches ausser dem Standbilde vier Sockelreliefs mit merkwürdigen Scenen aus dem Leben des edeln Menschenfreundes aufweist, und die 1846 vollendete Statue des französischen Armeearztes Dr. Larrey, welche denselben in Uniform darstellt und als Inschrift die Worte Napoleons trägt: *Larrey, certainement, c'est l'homme le plus honnête, quel j'ai connu.* (Das Piedestal zieren hier ebenfalls vier Basreliefs, welche merkwürdige Lebensmomente des Verewigten darstellen.) Ausser den vielen monumentalen Werken und den unzähligen Porträtbildungen kennt man von Davids Hand einige rein seiner Fantasie angehörende Schöpfungen, genrehafte Gebilde, unter welchen namentlich die Statuette des Traubennaschers (s. beifolgenden Holzschnitt) von allerliebster Erfindung ist. Dieser kleine Adam, der sich selbst verführt und dem die Strafe in Gestalt einer Schlange auf der Ferse folgt, gewährt ein so sinnreiches poetisches Bild der von der schleichenden Gefahr begleiteten natürlichen Begierde, dass man wohl sagen kann, hier sei der Naturalismus der Davidschen Plastik durch die Idee wahrhaft verklärt worden. — David v. A. gehört seiner Persönlichkeit nach zu den liebenswürdigsten Charakteren, seinem Künstlertalent nach zu den ausgezeichnetsten Bildnerkräften, welche das „Paris von gestern und heute" aufweist. Wie sein Namens- und Kunstbruder, der Maler, so ragt auch D. v. A. aus der Kaiserzeit herüber, und diese grosse Zeit hat er nicht in Paris allein, sondern auch im übrigen Frankreich durch seine Kunst mit verherrlichen helfen. Hierin lag die grösste Aufgabe seiner Sendung, welche er auch mit patriotischem Gefühl und genialer Kraft erfüllt hat. Verdienter als hundert Andre trägt er das Kreuz der Ehrenlegion, das ihn seit 1825 schmückt. Ein ebenso patriotischer als geistreicher und eigenthümlicher Künstler hat er die Fesseln der kalten Nachahmung antiker Skulptur zu brechen und seine Gedanken auf eine freie, ihm zusagende Weise auszudrücken gesucht. Dies ist ihm auch in einem seltenen Grade gelungen,



doch ist er in diesem Streben auf einen Abweg gerathen, der sich oft genug in seinen Werken als die „forçirte Geistreichheit“ zu erkennen gibt. Als Antipode des Glatten und Strengstylistischen der Antike übt er ein äusserst kräftiges, wirkungsreiches, daher zumal für Kolossalskulptur höchst vortheilhaftes Bildnerverfahren, welches von der anderwärts, namentlich in Deutschland herrschenden Weise der Behandlung des Thones und Marmors beim Modelliren und Ausführen bedeutend abweicht und ihm jene Freiheit verleiht, bei welcher er mit Wärme der Begeistrung und mit kühnem Schwunge der Hand seine Gedanken ausführt. Ungleich energischer als Pradier, ja man darf sagen, mit der Sturmlust des Revolutionseifers hat sich D. v. A. dem Naturalismus in die Arme geworfen. Er ist so sehr Gegner des Idealismus in der Kunst, dass er demselben auch das bescheidenste Plätzchen im Styl, in Anordnung und Charakteristik streitig zu machen strebt. Die Allen greifbare Wirklichkeit allein ist ihm Wahrheit in der Kunst und nur die Persönlichkeit individuell. „So hat er,“ sagt einer seiner schärfern Beurtheiler, „als Denkmal für einen in der Vendée gefallnen tapfern republikanischen Tambour den liegenden nackten Körper (wenn nicht gar Leichnam) eines Pariser Trommelschlägers mit allen Mängeln und Zufälligkeiten einer armen, magern, schmuzigen Natur so treu in Marmor kopirt, dass man einen Abguss über das Modell vor sich liegen zu sehen glaubt. So stellte er in das Giebelfeld des Pantheons eine bunte Menge individueller Gestalten in aller Mannigfaltigkeit der Trachten und Bewegungen zusammen, so dass es fast das Aussehen hat, als hätte irgend ein Zufall Voltaire und Napoleon, Rousseau, Fénélon und Soldaten der Revolutionsarmee etc. an dieser Stelle glücklich vereinigt. Scheint auf diesem Wege der schaffende und ordnende Geist des Künstlers ganz ausser Thätigkeit gesetzt, so sucht sich die Poesie an anderer Stelle Eingang zu verschaffen und Einfluss zu bewahren, — im Gedanken. Zwar die Verbindung von Bildnissfiguren mit allegorischen Gestalten wie *la Gloire* und *la France* möchte nicht immer zur Rechtfertigung des Künstlers dienen, wohl aber an rechter Stelle das richtige Wort,“ wie man dies am Guttenbergdenkmal zu Strassburg findet. — Bei aller seiner Abneigung gegen die Antike trägt David immerhin in einzelnen, namentlich nackten Statuen, noch sehr der antikisirenden Richtung seiner Zeit den Zoll ab; freilich neigt diese Richtung keineswegs nach der hellenischen, sondern nach der üppig schwellenden, nicht zu strengen römischen Antike, wodurch sie auch dem Naturalismus Davids sich näherrückt. Aber auch bei solchen statuarischen Werken, wo David noch dieser Richtung tributbar wird, prägt sich doch in den Köpfen meist ächt französischer Typus aus. — Im Atelier des Künstlers sieht man die höchst merkwürdige Sammlung von Bildnissen, die er in Medaillenform gefertigt hat und deren nach und nach über 300 geworden sind, welche die Köpfe berühmter Zeitgenossen darbieten. Sie bezeichnen mit ihrer mehr malerischen als plastischen Auffassungsweise, ihrer ausdrucksvollen Lebendigkeit bei weniger feinem Formensinn, ganz die Richtung seines Talentes; ihre Auswahl aber gewährt ein schönes Zeugniss von seiner Gesinnung, die überall das Geistiggrosse und Freie aufsucht. Höchst erfreulich ist in dieser Pariser Bildnerwerkstatt die durch treffliche Porträtirungen so vielfach sich kundgebende Hochachtung und Verehrung, welche der französische Künstler den grossen deutschen Persönlichkeiten zollt. Als schönste Frucht seiner wiederholten Besuchung Deutschlands betrachtet man die köstliche Statuette des sitzenden Ludwig Tieck, welche des Dichter geistvolle Persönlichkeit auf das Ueberraschendste wiedergibt und Davids bildende Meisterhand im vollsten Glanze zeigt. — Von 1838 an erschien zu Paris in Heften, deren jedes 12 Bl. Hautreliefstiche in Roy-4. nebst Text enthält, die schätzbare *Collection de Portraits de Contemporains d'après les Médaillons de Pierre Jean David, d'Angers, Statuaire, Membre de l'Institut. Publiée sous la direction de P. J. David, P. Delaroche et H. Dupont, par la société du Trésor de Numismatique et de Glyptique. Procédés de M. Achille Collas.* — In einem Blatte in qu. Royalfol. hat J. M. Leroux 1838 das Frontispice des Pariser Pantheons nach David v. Angers gestochen.

David, Jacques Louis, geb. zu Paris 1748, gest. zu Brüssel 1825, berühmt als Reformer der französischen Malerei und als Lieblingsmaler Napoleons, machte seine ersten Studien unter Vien, ging mit diesem Meister, welcher 1775 das Directorat der französ. Akademie zu Rom antrat, nach Italien, studirte hier mit dem ämsigsten Fleisse die Denkmale des Alterthums und lieferte als erstes Werk, wodurch er die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, das unter der Benennung *la peste de St. Roche* bekannte Gemälde (jetzt im Bureau de la Consigne zu Marseille). Hierauf trat er, nach Paris zurückgekehrt, 1781 mit seinem Belisar auf, welches berühmte Bild vom damaligen Kurfürsten von Köln um 12,000 Livres angekauft ward, in der Revolutionszeit aber nach Frankreich zurückkam. In diesem Werke tritt jedoch noch nicht das entschiedene Streben hervor, die idealen Formen der Antike in die Malerei überzu-

tragen; vielmehr zeigt sich diese Richtung erst im Schwur der Horatier und Curiatier, welches den Ruhm seines Namens eigentlich begründende grosse Bild ins J. 1784 fällt, wo David zum Zweitenmale in der ewigen Stadt sich befand. Er führte dasselbe im Auftrage Louis XVI. aus, und dieses für die damalige Zeit ausserordentliche Werk, welches in Italien und Frankreich die allgemeinste Bewunderung ärntete, gab denn durch die darin entschieden auftretende antike Richtung den nachhaltigen Anstoss zu der nun eintretenden neuen französischen Kunstepoche. Im J. 1787 malte er für den Grafen von Artois „Paris und Helena," dann für den Hrn. von Trudaine den Tod des Sokrates, eines seiner wirkungsreichsten Erzeugnisse, das durch den Stich des ältern Massard verbreitet ist. Um diese Zeit begann er auch als Bildnissmaler aufzutreten, und zwar mit nicht minderem Erfolge denn als Geschichtsmaler. Unter dem Einflusse der Revolutionsideen schuf er 1789 die berühmte effectvolle Darstellung des Brutus, der seine Söhne zum Tode verurtheilt. (Die Skizze davon wird in der Gallerie des Herzogs v. Leuchtenberg zu München bewahrt.) Im J. 1790 malte er die „Ankunft des Königs in der Parlamentssitzung vom 14. Febr." Dieses Gemälde machte er der *Assemblée* zum Geschenk, welche ihm nun die Darstellung des Schwurs im Ballhause auftrug. (Diese ungeheure und bewundernswürdige Composition, bekannt durch das Aquatintablatt, welches Jazet in der Verbannungsperiode Davids zu Brüssel unter den Augen des Malers gestochen hat, ist leider nur angefangen und findet sich jetzt im Louvre aufgestellt.) Seit Beginn der neunziger Jahre war jeder Zoll an ihm ein Republikaner, und so sehen wir ihn die meisten Ideen zu den zahlreichen Denkmalen und zu den republikanischen Festivitäten jener Zeit angeben. Unter andern Plänen lief in seinem Kopfe die grossartige Grille herum, dass man aus den zertrümmerten Königsstatuen ein Monument auf dem Pontneuf errichten müsse, welches das Volk als Riesen darstelle. Im J. 1792 wurde er Wähler von Paris, dann Deputirter des Nationalconvents (dem er im Januar 1794 präsidirte) und Mitglied des Sicherheitsausschusses. Im Processe Louis XVI. stimmte er für dessen Tod. Während der Schreckensregierung hing er ganz an Robespierre, daher er nach dessen Sturze in grosser Gefahr sich befand, aus welcher ihn nur sein Ruf als Maler errettete. Zu den Revolutionsscenen, welche sein Pinsel verewigte, gehören ausser dem schon gedachten Schwur im Ballhause (*les fameux serment du jeu de paume*) die Erdolchung Marat's durch die heldenmüthige Charlotte Corday und der Mord Pelletiers. Während seiner Gefangenschaft nach Robespierre's Sturze machte David den Entwurf zum Raub der Sabinerinnen, den er nach seiner Befreiung zu einem grossartigen Gemälde ausbildete. Im J. 1799 kam dieses sein grösstes Meisterwerk, in welchem sich der Kulminationspunkt seines Talentes zeigt, zur öffentlichen Ausstellung. Der ungeheure Besuch dieser Ausstellung, die ein paar Jahre lang währte, soll ihm nicht weniger als 100,000 Franken Honorar eingetragen haben. Bei Gründung des französischen Kaiserthums musste er die Rolle eines republikanischen Malers mit der eines Leibmalers des Kaisers vertauschen. So erhielt er 1804 seine Ernennung als erster Maler Napoleons. Der neue Cäsar beauftragte ihn sogleich mit vier grossen Gemälden, vor allen mit der Darstellung der Kaiserkrönung. Als Napoleon 1808 das vollendete Gemälde der Krönung (er ist französisch galant in dem Moment dargestellt, wo er seiner Dame die Krone aufsetzt) in Augenschein nahm, ward er davon so ergriffen, dass er in seiner freudigen Bewegtheit sich gegen den Meister verneigte und demselben ein „*David, je vous salue!*" zurief. In zwei andern berühmten, durch eine Unzahl von Vervielfältigungen allgemein bekannten Gemälden stellte David den Consul Bonaparte, den St. Bernhard hinansprengend und seinen Truppen die Bahn zum Ruhme weisend, und den lorbeergekrönten *Napoléon l'Empereur* im Kaiserornate dar. Ersteres Bild von merkwürdiger Gewalt des Eindrucks kam später als Siegesbeute nach Berlin. Er schilderte auch die „Vertheilung der Adler" (1810) und das „Fest auf dem Stadthause." So sehr indess der Künstler in seiner Weise zur Verherrlichung des neuen Kaiserhofs beitrug, und so viel ihm der Mann, dessen grosse Persönlichkeit er verewigte, auch Gelegenheit gab seinen eigenen Namen mit zu verewigen, so änderte dies alles doch nichts in der politischen Gesinnung Davids, der zwar als Künstler die Rolle des Kaisermalers zu spielen genöthigt war, im Herzen aber immerhin, trotz den verführerischen Gunstbezeugungen Napoleons, am Republicanismus festhielt. Sein letztes in Paris ausgeführtes Gemälde datirt vom J. 1814; es stellt den Leonidas in den Thermopylen dar und ist durch Laugier's Stich bekannt. In diesem Werke entfernte er sich schon etwas von seinem früheren Style, indem er die Zeichnung freier und minder elegant, die Färbung aber wärmer und minder transparent behandelte. Charakteristisch für ihn als ächten Franzosen von strengpatriotischem Gefühl ist die Erzählung, dass er im J. 1814 den Herzog von Wellington,

der in Begleitung vieler britischen Officiere in seine Malerwerkstatt tretend von ihm gemalt zu werden begehrte, mit der bündigen Notiz: „Ich male niemals Engländer!“ abfertigte, indem er zugleich dem nun wenigstens mit Worten geschlagenen Sieger von Waterloo den Rücken zuwandte, so dass sich der Feldherr rasch zu entfernen genöthigt sah. Nach Napoleons Rückkehr von Elba ward David zum Commandeur der Ehrenlegion ernannt, nach der zweiten Restauration aber verbannt (zufolge Dekrets von 1816, das alle vormaligen Conventsmitglieder traf, welche für den *mort sans phrase* gestimmt hatten). Der König von Preussen lud den Verbannten nach Berlin ein und liess ihm das Directorat aller Kunstsammlungen anbieten, aber der radikale Franzose blieb sich auch diesmal getreu und siedelte sich lieber in Brüssel an, um wenigstens Frankreich näher zu sein. Er liess sich durch nichts bewegen, ein knechtisches Gnadengesuch an die Bourbonen, die nichts gelernt und nichts vergessen, zu schicken; ja als ihn ein Höfling von Paris durchaus dahin bringen wollte, dass er das Bildniss des Königs male, um damit die Gunst und Verzeihung desselben zu gewinnen, gab er mit der Miene grenzenloser Verachtung die lakonische Antwort: Nun ich will ihn malen, wenn man mir seinen Kopf bringt! Wie gross aber auch andrerseits der Hass der Bourbonen gegen ihn war, erhellt daraus, dass das Gesuch seines Sohnes, welcher 1826 die Leiche seines Vaters nach Paris zu bringen wünschte, rund abgeschlagen ward. Während seines Brüsseler Exils war David trotz seinen schon sehr vorgerückten Jahren durchaus nicht unthätig geblieben; so sammelte er hier eine ansehnliche Schule um sich und malte noch z. B. den Amor, welcher Psyche's Armen entschlüpft, und den Kriegsgott, der von Venus, Amor und den Grazien entwaffnet wird. Vier seiner schönsten Zeichnungen schenkte er in das städtische Museum zu Gent, wofür ihm diese Stadt eine goldene Denkmünze verehrte. Auch seine Schüler liessen ihm zu Ehren eine Medaille prägen, welche von Galle geschnitten und von Gros überreicht ward. Unter seinen in Paris und Brüssel gebildeten Schülern finden sich mehre ausgezeichnete, oder doch verdienstvolle Meister, wie Drouais, Girodet, Gérard, Baron Gros, *Fabre*, Ingres, Abel de Pujol, Drolling, Hennequin u. A. Bis an sein Ende malend, ward er mit dem Pinsel in der Hand vom Tode überrascht am 29. Decbr. 1825. Die französischen Stimmen über ihn lauten sehr verschieden von den Urtheilen der Ausländer. Jene finden ihn correct, edel, erhaben; diese hingegen kalt und theatralisch. Jedoch wird ihm von Allen das Verdienst zuerkannt, eine sorgfältige Zeichnung und edlere Auffassung in die französische Malerei gebracht zu haben. Die antikisirende Richtung, die er aufbrachte, ward von mehren seiner bedeutenden Schüler bis zur Affectation verfolgt, daher es heilsam war, dass sich gegen seine Schule eine Opposition entspann, die zu einer neuen Schule, der romantischen, führte, welche zunächst freilich durch entgegengesetzte Fehler den Blick auf sich lenkte.

Zur Zeit als David das Scepter in der Malerei ergriff, war der Kunstgeschmack bis zur tiefsten Kläglichkeit gesunken. Die meist abgedroschenen, zum Theil niedrigen Motive hatten sich noch aus der Zeit der Pompadour fortgeerbt, und die manieristischen Tendenzen waren bis zur scheusslichsten Unnatur gediehen. Zwar suchte Vien, Davids Lehrmeister, mit Palliativen den kranken Zustand der Kunst zu heilen; doch mussten diese Bemühungen sehr ungenügend bleiben, denn eine so tief entartete Kunst liess sich nur durch Radikalreform wieder aufhelfen. Es bedurfte die französische Kunst eines so energievollen Mannes, wie David, wenn ihre Umwandlung eine durchgreifende sein und der lächerlich gespreizte Götze des Ungeschmacks völlig in sein Nichts versinken sollte. „Louis David (schreibt F. Osten in seiner trefflichen Schilderung der modernen Malerei und Sculptur in Frankreich, Kunstbl. 1845, S. 238) hat zuerst gefühlt, dass die in Ueppigkeit und schamlose Wollust versunkene Kunst nur durch nüchterne Strenge wieder auf die reine Bahn gebracht werden könne; sein Talent wandte sich daher ganz dem Studium der keuschen Antike zu, den gedunsenen oder verwelkten Gestalten seiner Zeit riss er den Flitterstaat vom Leibe und zeigte dagegen den menschlichen Körper in seiner göttlichen Nacktheit; die Wahl seiner Gegenstände war daher in diesem Bezug meist eine glückliche; jene sind herausgegriffen aus der antiken Zeit, so „der Kampf der Römer und Sabiner,“ welchen die mit ihren Kindern dazwischen tretenden Weiber beenden, „der Schwur der Horatier,“ welchen ihr Vater die Schwerter überreicht, „die Liktoren, welche dem Brutus die Leichen seiner Söhne überbringen,“ u. s. w. Ich sage, die Wahl war darin eine glückliche zu nennen, dass der Künstler in diesen Gegenständen mit aller Strenge sein ganzes Wollen niederlegen konnte; ob die Mittel hinreichend waren, dieses Wollen zu einem vollendeten Können zu gestalten, das ist eine andere Frage, die sogar verneinend beantwortet werden muss. Zwar war der Mann durch und durch von dem Studium der Antike durchdrungen, aber es war dennoch

nicht sein Eigenthum geworden; man sieht, dass es immer noch was Fremdes ist, daher das Starre, Todte in seinen Bildern, daher mehr akademische Stellung als wirkliches Leben, so beim Kampf der Römer und Sabiner die beiden gespreizten Kämpfer im Vordergrunde, zwischen welche sich ein Weib stürzt, die Arme wie Windmühlenflügel ausgebreitet, während im Mittelgrund eine andere Frau auf ein Postament tritt, in ihren Armen hoch zwei Kinder emporhaltend, und im Hintergrund die versöhnten Soldaten schon ihre Helme schwenken. Da sind allerdings vortrefflich angedeutete Momente, aber das Ganze ist kein Ganzes; man sieht keinen Ernst, trotz der grimmigen Gesichter, es ist mehr ein Theatergefecht, akademisch gut arrangirt. Lebendiger sind schon die Gestalten der Horatier, aber alle drei schreiten zu gleichmässig, exercierartig aus, und alle drei strecken zu übereinstimmend die Hände nach den dargereichten Schwertern aus. Grossartiger ist „Leonidas im Engpass der Thermopylen;“ jener sitzt, als Hauptfigur, inmitten des Bildes auf einem Baumstrunk, mit Schild, Schwert und Lanze am nackten Körper herausstaffirt; er hat das eine Bein straff angezogen und das Schwert inbrünstig, entschlossen an sich gedrückt, mit ernstem Blick zum Himmel schauend. Die Krieger umgürten sich die Waffen, schnallen die Sandalen an, umarmen sich zum Abschiede; man bläst die Tuba, an einem Altar opfert man dem Herkules, und ein Krieger schreibt mit dem Schwertgriff die ewig denkwürdigen Worte in den Felsen: „Wanderer, sage an zu Lacedämon, dass wir hier Alle gefallen sind, gehorchend den vaterländischen Gesetzen.“ Die gespannte Situation, der grosse Moment ist mehr durch das ganze Arrangement, als durch Charakterzeichnung der einzelnen Individuen ausgedrückt. Im „Brutus“ zeigt sich schon eine grössere Gefühlswahrheit; man sieht den Schmerz in des Vaters Zügen, welcher die Festigkeit des Herrschers überwunden hat, die Verzweiflung in den Geberden der Mutter, wie die Leichen ihrer Söhne hereingetragen werden. Die Anordnung der Handlung in dem Zimmer ist natürlich, aber zu weitläufig, die Action verliert sich zu sehr in dem Raume, ganz so, wie wir es häufig auf antiken Wandgemälden zu Pompeji etc. sehen. Also überall die Richtung nach der Antike, ein Streben nach ernster Reinigung, welches von allen Zeiten lobend anerkannt werden muss! D a v i d gilt mehr als Regenerator denn als Künstler selbst; er ist zwar eins der hohen Häupter einer Bergesreihe, aber keiner von den Vulkanen; sein höchster Gipfel ist mit Schnee bedeckt, viel fruchtbringende Ströme fliessen von ihm herunter, doch auch kalte Eismassen haben sich von ihm in's Thal herabgeschoben; aber das Eis auf ihm schmilzt immer mehr und mehr, da seine Höhe nicht über die ewige Schneelinie hinausreicht, daher die Erscheinung, dass er selbst immer kleiner und kleiner wird, während seine segenbringenden Quellen immer fort und fort fliessen werden!“

David näherte sich der Antike selbst in seinen Porträtgestalten; doch weicht sein Bildniss des Papstes Pius VII. (im Louvre) durchaus vortheilhaft von seinen übrigen ab; es ist 1805 gemalt und zeigt ein höchst verständiges, tief durchgefühltes Studium nach Raffaels Porträtbildern. — Seine im Exil geschaffenen Werke zeigen den Künstler an der Neige seines Lebens wie irrgeworden an seiner strengverfolgten frühern Richtung. Gleich als wäre er nie vom Aechten und Erhabenen der Kunst durchdrungen gewesen, sah man ihn in Brüssel dem Naturalismus ganz unerwartete Opfer bringen, indem er Amor und Psyche und die Entwaffnung des Mars zum Aushängeschild nahm, um die gemeine Natur des Modells als göttliche Waare hinnehmen zu lassen. Sein Mars, von Amor, Venus und den Grazien entwaffnet, ist zwar von einer Einfachheit in der Composition, die an antike Gemälde erinnert, aber um so greller tritt uns darin die unbedingte Naturnachahmung entgegen, welche den Figuren meist kein Restchen von Idealität lässt, wodurch sie an berechtigte Wesen der Götterwelt erinnern könnten. Der Kopf des Mars, von schönem Charakter, aber von kaltem und unbestimmtem Ausdrucke, lässt weder den Schlachtenlenker noch den verliebten Gott erkennen. Auch im Charakter des Kopfes der Venus findet man noch etwas zu wünschen, obgleich sonst David in der Venusfigur sein ganzes Bildungsvermögen aufgeboten hat, denn in derselben herrscht eine bewundernswerthe Kraft und Freiheit der Ausführung; die Körperbewegung ist graziös, der Rücken unübertreffbar modellirt; auch sind die kranzhaltende Hand und der Arm von reizender Bildung. Zur Schönsten der Grazien, welche die Venus begleiten und hier stark hinter der Idee zurückgeblieben sind, hat David das Bildniss einer reizenden *Miss* gewählt, die sich damals in Brüssel aufhielt und allgemein als die „schöne Brittin“ bewundert ward; trotz ihrer Reize aber ist die Figur noch weit entfernt, als Inhaberin göttlicher Schöne, als inkarnirte Charis gelten zu können. Aehnlich wie mit diesem Gemälde, das vom damaligen Herzog von Orleans angekauft ward, verhält es sich mit dem „Amor, der bei anbrechendem Morgenroth das Lager der Psyche verlässt.“ Hier ist D. gleichfalls mit Treue der gemeinen Natur gefolgt, wobei die Situation ihr Schlüpfriges erhalten hat;

der entwickelte Farbenglanz aber bezeugt nur, dass ihm das rechte Gefühl für Farben versagt war. (Das besagte Bild sieht man in der Sammlung des Grafen Pourtalis.) Ging D. mit diesen Griffen in die Mythenwelt von seiner alten Strenge zurück, so sehen wir ihn wieder in einem seiner letzten Werke, wozu er das Motiv aus dem Homer nahm, in sein früheres Gleis einlenken. Wir meinen das Gemäle des „Zorns des Achilles.“ Die Composition ist höchst verständlich und in der Achillesfigur erkennt man ganz den homerischen Helden wieder, sowie man in Agamemnon allen Glanz der Majestät erblickt, womit derselbe in der Iliade auftritt. Die Züge der zum Tode gehenden Iphigenia drücken gleichmässig ihren Kummer, ihre Unschuld und Jungfräulichkeit aus, und in der Klytämnestra erkennt man bei all ihrer mütterlichen Verzweiflung den ihr aufklimmenden Hoffnungsstral, da ein Blick Agamemnons den mächtigen Zorn des den Zug hemmenden Achilles zurückhält. (Eine Wiederholung dieses Bildes besitzt der Buchhändler Didot zu Paris.) Als das anziehendste Bild Davids von Seiten des Kolorits erscheint der „Abschied der Nymfe Eucharis von Telemach.“ Es ist die wärmste und lieblichste Arbeit, die Davids Pinsel producirt hat. Die starken Gegensätze von Licht und Schatten machen den ersten Eindruck zu einem überraschenden; doch auch bei längerm Beschauen verbleibt der Malerei ein gewisser Werth. — David ragt unter allen Malern seiner Zeit schon dadurch hervor, dass er als Gründer einer nachhaltigen und weitwirkenden Schule dasteht. Es gereicht ihm zur grössten Ehre, dass er, bar aller Eitelkeit, etwas viel Höheres in der Kunst erkannte, als er selber zu leisten vermochte, daher er stets anerkennungslustig für jedes vorzügliche Talent war und nie die Tendenz hatte, wie es sonst bei Meistern grosser und kleiner Schulen hier und dort vorkommt, die Schüler für blosse Satelliten seiner Meisterschaft anzusehen. Nie wollte er, dass sich seine Zöglinge seine Werke zum Muster nehmen sollten; vielmehr war er stets hocherfreut, wenn er den Einen und Andern einen ganz eigenthümlichen Weg einschlagen sah. Indem er aber auf klassische Zeichnungsstrenge, auf tüchtiges Studium des Nackten und auf genau historische Kostümirung drang, erhöhte er diese seine Lehrerwirksamkeit ausserordentlich durch das Beispiel, das er als schaffender Meister gab, indem er in seinen Werken mit aller Kraft und Consequenz seine Principien entschieden darlegte. Freilich konnte sein hier ausgeprägtes System der bis ins Theatralische spielenden Nachahmung der Antike, weil es ein aus äussern Elementen zusammengebautes, kein von tieferem Geist durchdrungenes und durch Genialität getragenes war, nicht von lange dauerndem Einfluss bleiben, ja er selbst fühlte endlich, wie wir bei seinen in Brüssel entstandenen Bildern bemerkt, die Mängel seines Systems und die Nothwendigkeit, die Hohlheit des affectirten Classicismus zu verlassen und das bisherige Pathos durch wärmeres Anschliessen an die unmittelbare Natur zu überwinden. Sein System war ein nothwendiges Gerüst für die Restauration der Kunst gewesen, das aber zusammenbrechen musste, als die verjüngte Kunst sich auf eigenen Füssen fühlte, um ihre selbständigen Bahnen zu gehen.

Decaisne, Heinrich, ein belgischer Genremaler, der in Paris seinen Sitz aufgeschlagen hat und von welchem man auf der Brüsseler Ausstellung 1845 zwei vertraulich mit einander sprechende Italiänerinnen anziehend fand.

Decker, Hans, Bildhauer, Bildgiesser und Bildschnitzer zu Nürnberg, der daselbst um Mitte des 15. Jahrh. blühte. Von seiner Hand datirt der grosse Christoph, der neben der Thür des südlichen Thurmes der Sebaldskirche auf einem Kragsteine steht und von einem Glied der Familie Schlüsselfeld im J. 1447 gestiftet ist. Der Meister zeigt sich in den rundlichen Formen und in dem für jene Zeit auffallend ungeschlachten Gewande als ein ziemlich roher Kunsthandwerker. Ein andres Werk Deckerscher Steinskulptur findet sich in der Wolfgangskapelle der Aegidienkirche; es besteht in überlebensgrossen bemalten Figuren und stellt die Grablegung des Herrn dar. Zwar ist die Steinarbeit hier gleichfalls roh, aber der Typus der Gesichter, abgesehn von ihrer Einförmigkeit, ist gut und das Princip im Faltenwurf richtig. Als Gusswerk erwähnt man von ihm den Christus am Kreuz, den er im J. 1447 für die Sebalduskirche geliefert hat. In diesem und andern Werken statuarischer Giesskunst zeigt sich Hans Decker technisch tüchtig.

Decker, Joh. Stephan, ein 1784 zu Kolmar geborner trefflicher Miniaturmaler und Kreidezeichner, empfing seine Bildung zu Paris unter David und K. Kropf, und legte eine Sammlung von Porträts aller bedeutendern Personen an, die sich damals in der Weltstadt befanden. Diese Bildnisse *en miniature*, sowohl nach der Isabey'schen Methode auf Papier in etwas grösserem Format als die gewöhnlichen Miniaturen auf Elfenbein sind, wie auch in der Art der Miniatur *à l'estampe*, verschafften ihm bei Anwesenheit des Hauptquartiers der verbündeten Mächte die Bekanntschaft vieler, namentlich ungarischer Edelleute, die ihn veranlassten, dass er 1818 nach

Pesth ging, wo er eine Menge schöner Arbeiten förderte. Im J. 1821 sehen wir ihn in Wien, wo er von der Erzherzogin Marie Luise und vom Fürsten Metternich beschäftigt ward. Hier zeichnete er das Bildniss des Herzogs v. Reichstadt in ganzer Figur, die Porträts des Grafen Johann Esterhazy und dessen Gemahlin, des Fürsten Lichnowsky, des Gallerie-Direktors Peter Krafft etc. Vorzüglich gelungen ist seine „liegende Nymfe" nach Canova, welche er, der süssen Weichheit des Bildners ganz entsprechend, auf die zarteste Weise in Kreide gezeichnet hat. Unter seinen Aquarellen sind von seltener Lieblichkeit das „Grabmal der Agnes Sorel," der „Ritter am Grabe," das „Schweizermädchen," die „altdeutsche Dame" etc.

Decker, Paul, Architekt und Stecher, geb. 1677 zu Nürnberg, ging 1699 nach Berlin, um unter Andreas Schlüter die Baukunst zu studiren, wohnte im Hause dieses grossen Architekten, zeichnete für denselben und stach 1703 in Verbindung mit Heckenauer den ganzen Schlüterschen Entwurf zum kön. Residenzschlosse auf sechs Blättern. Im J. 1706 ging Decker nach Nürnberg zurück, ward dann Hofbaumeister in Sulzbach und starb 1713 als Hofarchitekt zu Baireuth. Man hat von ihm ein Werk in Fol. unter dem Titel: „Der fürstliche Baumeister," wo in den vielen Kupfern bunte und seltsame Ueberladungen und barocke Ideen zum Vorschein kommen. Gleichen Geistes sind auch seine verschiedenen Hefte von Zeichnungen für Goldschmiede, Stuccatoren etc. In den *Actis saecul. sacr. acad. Altdorf.* (1725. Folioseite 52) sind nach seiner Zeichnung vier gute Bildnisse gestochen, welche Nürnberger Rathsherren darstellen. Verschiedene Blätter nach ihm stachen J. A. Corvinus, A. Hofer, J. Kleinschmidt, G. L. Lichtenberger, B. Sedletzky und J. C. Staudner. — Paul Decker der Jüngere, Sohn des Architekten, malte Historien und Porträts mit landschaftlicher Beigabe, welche letztern einen interessanten Beitrag zur modernen Ikonographie gewähren. Seine Werke sind von den besten Meistern der Zeit gestochen worden. Die Porträtstücke mit Landschaft bieten schöne Details, zeigen einen gefälligen Pinsel und erfreuen durch die gute Laune, die sich darin geltend macht. P. G. Rugendas stach 57 Blätter mit Scenen aus dem spanischen Erbfolgekriege nach ihm. Die Deckerschen Zeichnungen zum *Laconicum Europae speculum* wurden von verschiedenen Künstlern geätzt. Von 1739—1742 war Paul D. der Jüngere Director der Nürnberger Akademie.

Deckfarben sind solche Farben, welche die Bildfläche dermasen decken, dass eine bereits vorhandene Färbung dieser Fläche an den Stellen ganz verschwindet, wo die Deckfarbe aufgetragen ist. Letztere erfordert daher ein durchaus körperhaftes Material. Die Deckfarben stehen den durchscheinenden oder Lasurfarben gegenüber, welche von dünnerm Materiale bereitet sind und die Grundfarbe oder einen schon darauf gemachten Auftrag durchblicken lassen.

Deelen, Dirk van, geb. 1607 zu Alkmaar, lebte zu Heusden an der alten Maas, fungirte später als Bürgermeister zu Armyden auf Zeeland und starb daselbst als Privatmann, man weiss nicht wann. Gebildet unter Leitung des Frans Hals, warf er sich vornehmlich auf Architekturmalerei, malte aber auch Figurenstücke. Seine Werke sind vortrefflich im Clairobscur und von bezaubernder Transparenz. Das Berliner Museum besitzt von ihm unter Nr. 756 die Ansicht von mehren Prachtgebäuden italiänischer Art. Besonders zeichnet sich eins dieser Gebäude aus, welches eine von korinthischen Säulen getragene Vorhalle hat. Das Bild ist mit etlichen Figuren staffirt, und trägt die Bezeichnung *D. v. Deelen* 1647. (Auf Kupfer, 1 F. 3¼ Z. hoch, 1 F. 9 Z. breit.) Dirk blühte noch um 1670.

Deger, Ernst, geb. am 13. März 1809 zu Bockenem bei Hildesheim, besuchte zuerst die Berliner Akademie und bildete sich zum religiösen Geschichtsmaler später in Düsseldorf unter Schadow aus. Im Jahre 1831 malte er die Grablegung Christi (Eigenthum des Buchhändlers Dumont-Schauberg in Köln), 1832 den kreuztragenden Heiland (im Besitze des Prinzen Friedrich) und eine Marie mit dem Christkind (im Besitze des Malers Hübner); 1834 die Auferstehung Christi (Altarbild der Kirche zu Arnsberg). Dann folgen die drei besonders gepriesenen Bilder: die heilige Jungfrau betet das Kind an (1836), der englische Gruss (1837 in kleinem Format gemalt) und die Himmelskönigin, welche das segnende Kind hält. Letzteres Bild, ebenfalls vom J. 1837, befindet sich in der vormaligen Jesuitenkirche zu Düsseldorf. Die lebensgrosse Maria erscheint auf den Wolken, die Krone auf dem Haupte, mit dem Purpurkleide und blauem Mantel angethan; sie ist von glorienartigem Lichte umgeben, trägt auf ihrem linken Arme das Kind und zieht es mit der Rechten sanft an sich. Das Kind in leichtem Hemdchen, mit etwas vorgebogenem, aus dem Bilde herausschauendem Köpfchen, kommt, die Arme ausbreitend, dem Betrachtenden liebend entgegen. In beiden Antlitzen herrscht ein sehr zarter, offenbar dem Innersten des Künstlers entsprungener

Ausdruck. Maria ist die liebreiche milde Jungfrau, das Kind treuherzig und freudig, als wollt' es die ganze Welt beglücken. Diese Charakterisirung ist ohne allen künstlerischen Aufwand erreicht, denn Deger hat sich hierzu der einfachsten Sprache bedient. Das Technische des Bildes zeigt nicht minder den Meister; man findet vollendete Zeichnung, zarte und doch bestimmte Modellirung, weiches und reines Inkarnat, überhaupt warmes Kolorit und ein harmonisches schönes Ensemble. Rund und geschmeidig sind die Formen am Kinde, die Händchen, Unterschenkelchen, Füsse; fein die Hand Mariens, geschmackvoll die Draperie. Dasselbe Bild, nur kleineren Maases, ist im Besitze Dr. Schadow's. Noch 1837 ging Deger nach Italien, theils um dort die alten Meister zu studiren, theils aber, um die Cartons zu den vom Grafen von Fürstenberg bestellten Fresken zu entwerfen, welche in der von Zwirner erbauten Kirche des heil. Apollinaris bei Remagen am Rhein zur Ausführung kommen sollten. Gleichzeitig reisten mit ihm die Gebrüder Andreas und Karl Müller aus Darmstadt und Ittenbach aus Königswinter, welche drei ebenfalls in Düsseldorf gebildete Künstler nächst Deger mit zur Ausmalung jener Kirche berufen waren. Deger übernahm für die Chornische der Apollinariskirche die Darstellung des Erlösers, welcher zur Rechten Maria, zur Linken Johannes den Täufer hat. Für zwei kleine Seitenaltäre wählte er einerseits Maria, andererseits den heil. Joseph. Für den einen grossen Kreuzarm der Kirche componirte er ein grosses Bild der Kreuzigung nebst vier kleineren Bildern unterhalb (ebenfalls Passionsscenen). Sodann ist von D. auf der ersten Wand beim Eingange die Geburt des Heilands, und auf der dritten (nach der Kreuzigung) die Auferstehung. Ein ausgezeichnet herrliches Bild ist namentlich die „Kreuzigung." Degers Talent entwickelte in dieser Composition zum Erstenmale einen grossen Reichthum an Motiven, eine mächtige Schöpferkraft, Gewandtheit und Oekonomie in Anwendung der Mittel; kurz es zeigte sich hier eine Tiefe und Umfänglichkeit seines Talents, die man früher nicht geahnt hatte. Man war Deger gern in seinen sehr frommen Bildern gefolgt. Sie verriethen ein tiefes Gemüth, eine Neigung zum Zarten und Innigen; doch waren es meist Werke von mässigem Umfange, und es überwog in ihnen die Stimmung die Handlung. Hier nun aber ist der reiche Moment geschildert, wo es im Evangelium heisst: „Da aber der Hauptmann sah, was da geschah, pries er Gott und sprach: Fürwahr, dieser ist ein frommer Mensch gewesen. Und alles Volk, was dabei war, da sie sahen, was geschah, schlugen sie an ihre Brust und wandten wieder um." Im obern Theile des Bildes schweben drei trauernde Engel als Zeugen des vollbrachten Erlösungswerkes. Von des Heilands Lippen sind die Worte: „Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist!" schon verklungen; das Haupt neigt sich zur erlösten Menschheit; die Züge haben im Tode den Ausdruck irdischen Schmerzes verloren und scheinen sanft und verklärt. Der Körper des Gottmenschen ist edel, gleich weit von symbolischer Abstraction und gemeiner Natürlichkeit entfernt. Die unter dem Kreuz sich befindende Menge, mit dem Ausdruck der Bestürzung, des Glaubens, der plötzlich und gewaltig sich aufdrängenden Ueberzeugung, und darunter Maria Magdalena, die Mutter Maria und die Jünger und Anhänger Christi, alle sind ergreifend, psychologisch und biblisch wahr dargestellt. Dabei entspricht die Composition in ihren Verhältnissen, Hauptlinien und Massen völlig den Regeln der Kunst, der Symmetrie, des Gleichgewichts und der harmonischen Auflösung der Linien. — Grossartig und ausdrucksvoll fand man unter Degers kolorirten Entwürfen auch die Frauen am Grabe des Herrn. Den bei dem Grabe sitzenden Engel umschwebt eine Ehrfurcht gebietende Heiligkeit, die durch das ganze Bild weht. Es liegt in dieser aus tiefster Seele aufgestiegenen Darstellung etwas Ueberzeugendes, ja etwas Bekehrendes. — Nach Entwurf dieser Freskobilder (die kolossale Figuren enthalten) hat Deger fortgefahren, ähnliche Gegenstände in Oel auszuführen. Namentlich hat er noch eine „Himmelskönigin mit dem göttlichen Kinde" ausgeführt, die dem Schönsten beigezählt wird, was die neuere Oelmalerei geliefert. Man bewunderte sie auf der Münchener Ausstellung 1845, bei welcher Gelegenheit ein Kunstreferent folgende Bemerkungen über Deger und dessen Gemälde niederschrieb. „Die Deger'schen Heiligengestalten tragen, wie diess auch sein soll, der Form wie insbesondere dem Ausdruck nach das Gepräge einer höheren Welt, die ihren verklärenden Abglanz durch die Kunst zu uns gelangen lässt: der stillselige, aber doch klar bewusste und starke Geist des Christenthums verkörpert sich bei ihm zu vollendet schönen Bildungen, in welchen das Typische herkömmlicher Darstellungsform durch den lebendigen Hauch tiefempfundener Innerlichkeit organisch überwunden ist. Maria, die jungfräuliche Mutter und Königin des Himmels, von einer Lichtglorie umgeben und auf Wolken stehend, unter welchen die Sterne sichtbar, hält auf ihrem linken, vom Gewand sorgsam bedeckten Arm den Heiland der Welt in Kindesgestalt, der seine Händchen zum Empfang der Mühseligen und Beladenen aus-

breitet. Diess der einfache Gegenstand, der so viel Hoheit und Anmuth, so viel erhabenen Ernst und Seligkeit in sich vereinigt, und in dessen vollendeter Durchführung wir nicht minder die leuchtende Klarheit und gesättigte Tiefe der Färbung wie die Schönheit der Zeichnung und Lebendigkeit des Ausdrucks bewundern. Deger ist ein Maler, nicht befangen in ascetisch-ästhetischer Verdunkelung, ein liebenswürdiges tiefsinnig frommes Gemüth, ganz geschaffen den erhabenen Gegenständen seiner Kunst Reize zu verleihen, die auch unserer spröden Zeit gefallen." — Nach Deger sind folgende Blätter gestochen worden: Madonna als Himmelskönigin, Stahlstich von J. Keller; Madonna in Verehrung des Kindes, Stich von J. Caspar (Düsseldorfer Kunstvereinsblätter); Madonna als Himmelskönigin, Stiche von Const. Müller und A. Glaser; Maria geht in einer Landschaft mit dem Christuskind in der Hand, Stich von C. Müller. Lithographirt wurde von Sonderland die Grablegung und von E. Meyer das Blatt: Mit diesem Zeichen wirst du siegen!

Deggendorf, ein etwa 3000 Bewohner zählendes Städtchen in Niederbaiern, liegt nahe der Einmündung der Isar in die Donau, über welche hier eine hölzerne Brücke führt, hat mehre Kirchen und Hospitäler und ist besonders merkwürdig als Wallfahrtsort, indem die Kirche zur Gnade oder zum heiligen Grabe oft von mehr denn 30,000 Pilgern besucht wird. Diese Kirche enthält ein gutes Holzschnitzwerk, welches sieben Scenen aus dem Leben Christi in 49 erhobenen Figuren aufweist.

Deïanira (Dejanira) war die Tochter des Oeneus, Königs von Kalydonien in Aetolien, oder (wie Andre berichten) des Bacchus und der Althäa, hatte den Meleager zum Bruder und war dem Flussgotte Achelous verlobt. Herkules, in sie verliebt, bestand mit Achelous einen heftigen Kampf um sie, der zu Gunsten des Starken ausfiel. Als er nun mit seiner süssen Beute davonging, ward er plötzlich durch den Fluss Euenos aufgehalten, dessen Fluten angeschwollen waren. Hier erbot sich der Kentaur Nessus, die Deïanira auf seinem Rücken über den reissenden Strom zu tragen, welches Anerbieten von dem nichts Arges ahnenden Herkules auch angenommen ward. Der Gott schritt voran durch den Fluss, betrat das jenseitige Ufer und bemerkte, als er sich umsah, mit Schrecken, dass der Kentaur, statt die holde Last herüberzutragen, drüben am Ufer die Deïanira zu verführen suchte. Da entbrannte des Herkules Zorn, und in seiner Wuth nahm der Gott einen vom Blut der Lernäischen Hyder vergifteten Pfeil, denselben auf den Kentauren abschiessend. Nessus, tödtlich getroffen, suchte sich nun sterbend noch zu rächen, indem er der Deïanira sein blutiges Gewand übergab und ihr andeutete, dass, wenn sie ihren geliebten Herkules überreden könne es zu tragen, dies das sicherste Mittel für sie sei, um ihn ewig treu zu erhalten. In ihrer Unschuld sich über das dargebotene Mittel, ihren Gemahl stets an sich zu fesseln, freuend, nahm Deïanira das Geschenk an (was nach andrer Sage in einem Liebestranke bestand) und sandte es später, als sie merkte, wie eifrig ihr Geliebter die Jole liebte, an Herkules, um den Ungetreuen wieder zur Treue zu bringen. Damit aber bereitete sie, wider Willen, dem Gotte den Tod, worauf sie sich aus Verzweiflung aufknüpfte. — Die Geschichte Deïanira's mit Nessus hat Thorwaldsen in einem geistreichen Relief behandelt. Zahllose Gemälde stellen D. mit Herkules dar.

Deïdamia hiess die Tochter des Lykomedes auf der Insel Skyros, mit welcher Achill, als er hier im Mädchengewand verborgen lebte, den Pyrrhos (Neoptolemos) zeugte. Zweitens hies Deïdamia die Tochter des Bellerophontes und Gemahlin Evanders, welche die Mutter Sarpedons war. Drittens hiess so des Pirithous Gemahlin, die sonst auch Hippodamia genannt wird.

Deinias gehört nebst Hygiemon, Charmadas und Eumarus von Athen zu den ersten hellenischen Monochromenmalern.

Deinokrates, ein makedonischer Architekt von ungewöhnlichem Geist. Als Alexander der Grosse auf den Thron kam, präsentirte sich ihm Deinokrates im Kostüm des Herkules, mit Pappelzweigen bekränzt, das Löwenfell über die linke Schulter geworfen, in der rechten Hand die Keule haltend, und trug in diesem Aufzuge ihm einen ganz herkulischen Plan vor. Er erklärte dem Könige, dass er den Berg Athos zu einer Statue Alexanders umformen wolle, in deren linker Hand eine Stadt, in der rechten aber eine grosse Schale ruhe, in welcher sich das Wasser aller Flüsse des Berges sammle, um dann sich ins Meer zu ergiessen. Alexander soll diesen Riesenplan durch die Frage zurückgewiesen haben: ob der Unterhalt der Stadt, welche auf seiner Hand ruhen würde, durch umliegendes Land gesichert sei? Trotz diesem Abweis blieb D. in Alexanders Umgebung, zog mit nach Aegypten und machte hier den kolossalen, einen makedonischen Reitermantel vorstellenden Plan zu der neuen Stadt Alexandria. (Vitruv, B. II.; Strabo, B. XIV.) Nach Plinius (Naturgesch. B. XXXIV, 14, 42.) hatte Deinokrates den Tempel der zweiten Arsinoë mit Magnetsteinen zu wölben begonnen, damit das aus Eisen gemachte Bild der Königin in der Luft zu

schweben scheinen sollte, welches Unternehmen jedoch durch seinen Tod unterbrochen ward und dann überhaupt unausgeführt blieb, da auch Ptolemäus, der Arsinoë Bruder, kurz nachher starb. Noch bevor Deinokrates Alexandrien gründen half, soll er den von Herostrat niedergebrannten Dianentempel wieder aufgebaut haben.

Deinomenes, ein in der 95. Olympiade blühender Erzgiesser, der einen Protesilaos und einen Ringer Pythodemos, eine Jo und Kallisto (auf der Akropole zu Athen) und eine Statue der päonischen Königin Besantis goss. Sein Name hat sich noch auf einer übriggebliebnen Basis gefunden. (Böckh's *Corpus inscript. Vol. I.* Nr. 470.)

Deïphobe; s. den Art. „Sibyllen."

Deïphobos, 1) Sohn des Priamos und der Hekuba, nächst Hektor der tapferste Trojaner. Er rückte als Führer des dritten Heerhaufens der Troer gegen das Lager der Griechen an, tödtete den Hypsenor, um den gefallenen Asios zu rächen, und ward, von Meriones verwundet, durch seinen Bruder Polites aus dem Kampfe geführt, nachdem er des Ares Sohn, den Askalaphos, getödtet hatte. Vergl. der Iliade 12. und 13. Gesang. In der Odyssee, Ges. IV. (Vers 276 ff.), wird Deïphobos als Derjenige bezeichnet, der die Helena zum hölzernen Pferde begleitete und sie nach dem Tode des Paris (mit dem er auch, wie Hygin Fab. 110 angibt, den Achill getödtet haben soll) zur Gemahlin erhielt. Nach Troja's Eroberung galt ihm vornehmlich der Hass der Griechen; seine Wohnung ward von Odysseus und Menelaos gestürmt. Vergl. Odyssee Ges. VIII, Vers 517; Aeneide II, V. 310. Aeneas trifft ihn grausam zerfetzt und grässlich verstümmelt in der Unterwelt, wie er im letzten Kampfe, von Helena selbst verrathen war. Vergl. Aeneide VI, V. 494—529. Nach Andern fiel er in der Schlacht gegen Palamedes. Ein Standbild von ihm sah man zu Olympia. (Vergl. Pausanias V. 22.) — 2) Sohn des Hippolyt von Amyklä, der den Herkules vom Mord des Iphitus reinigt. Vergl. Apollodor II. 6.

Dejuinne, François Louis, Historienmaler, geb. 1786 zu Paris, zählt als ausgezeichneter Schüler von Girodet zu den Notablen der Kunst des heutigen Frankreichs. Nachdem er als Pensionär der franz. Akademie in Rom seine Studien vollendet hatte, trat er zuerst mit seinem „Priamus und dessen Familie klagend um Hektors Leichnam" hervor, der in die Luxemburger Gallerie kam. Er erhielt von der Regierung ehrenvolle Aufträge und malte z. B. eine Himmelfahrt Mariens und eine heil. Genovefa für Notre Dame de Lorette, die vier Jahreszeiten für den Palast von Schloss Trianon, die Taufe Chlodwigs für die Versailler Gallerie. Unter seinen Palastbildern sind durch die Feinheit ihrer Ausführung ausgezeichnet: das Haus des Michelangelo und das des Tasso (zu welchen Dej. die Skizzen in Rom und Sorrent selbst machte), Girodet, wie er bei der Lampe seine Galathea malt, u. a. m. Auf letztgenanntem Bilde, das er dem Grafen Sommariva malte, brachte er dessen sowie sein eignes Porträt an. Während seines Aufenthalts in Rom und Venedig lieferte er auch schöne Kopien nach Tizian, Paul Veronese, Tintoretto u. A. Durch die Lithographie von Aubry-Lecomte (1830) gehört die schöne Inez zu Childe Harolds Füssen zu Dejuinne's bekanntesten Compositionen. Sein Tod erfolgte Ende März 1844.

Delacroix, Eugène, der geniale romantische Geschichts- und Genremaler, stammt aus der Schule Géricault's, die sich seit 1819 zu Paris auf den Trümmern der Akademie consolidirte, verdankt aber seinen Ruhm und seine Grösse seinem feurigen freien Geiste und eröffnete in der französischen Kunst jene fantastische Richtung, die sich der gestrengen und nüchternen Davidschen diametral entgegensetzte. Auf Frappantheit ausgehend und auf mächtigen Gesammteindruck hinarbeitend, hat er, ein leichter Producent, eine ausserordentliche Menge von Werken geschaffen, die sich alle durch das inwohnende individuelle Leben auszeichnen, aber auch durch grosse Willkürlichkeiten der Behandlung charakteristisch sind. Sein erstes ihm Ruf verschaffendes Werk war 1824 die Mordscene auf Chios, die den heftigsten Tadel der Davidianer erfuhr, aber doch ein unbestreitbares Talent offenbarte. Auch in seinem 1828 ausgestellten Sardanapal, der auf dem Scheiterhaufen in einem Luxusbette liegend, Frauen, Pagen, Hunde und Pferde erwürgen lässt, fanden sich bei grossen Fehlern die Spuren eminenten Talents, obgleich es ein bizarres Werk war und in Zeichnung und Kolorit tief unter der Massacre von Chios stand. Dann erschienen von seiner Hand die gerühmten Arbeiten: der „Tod des Bischofs von Lüttich," die „Athalia," die „Lokusta," die *Souvenirs de Géricault*, der „Tod des Dogen Marino Falieri," „Karl V. im Escurial," der „Gefangene von Chillon" (nach Byron's Dichtung), — lauter Bilder, in denen sich eigenthümliche und kühne Auffassung, energische und wahre Darstellung, kräftiges und blendendes Kolorit, aber auch Vernachlässigung der Zeichnung und viele Skizzenhaftigkeit findet. Delacroix ist überhaupt für die Farbe ganz ungleich empfänglicher als für die Form;

in letzterer kommt es ihm gar nicht auf Vollendung, nur auf kecken Ausdruck an, während er hinsichtlich der Färbung sehr ungleich arbeitet, aber immerhin alle Anlagen zu einem grossen Koloristen verräth. Im J. 1841 ragte auf der Pariser Ausstellung hervor sein Bild der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer (1204). Auf einem freien Platze, an welchem sich links die Colonnade eines korinthischen Prachtbaues erhebt, hält, von mehren Anführern des Kreuzheeres begleitet, der Graf Balduin von Flandern in stattlicher Rüstung auf einem isabellfarbigen Rosse, das, mit aufgesperrten Augen und Nüstern, man weiss nicht recht warum und wovor, zurückschrickt. Aus den inneren Hallen des Palastes zerrt ein Soldat einen alten Mann gewaltsam hervor, der sich jämmerlich feig gebärdet und vielleicht den geflohenen griechischen Kaiser vorstellen soll; auf der untersten Stufe liegt ein getödtetes Weib in starker Verzuckung; im Vorgrunde ein knieender Greis, der mit seiner Tochter und seinem Enkel die Gnade des Siegers anfleht; rechts daneben am Boden sitzend eine junge Frau, die ein sterbendes Mädchen auf dem Schoosse hält; weiterhin andere Gruppen, um Gnade Flehende, Verwundete u. s. w.; noch weiter rechts die Stadt mit tiefen Gassen, in denen gewürgt und geplündert wird. Den Hintergrund schliesst die Aussicht aufs Meer und die Umgegend von Konstantinopel. Als Ganzes betrachtet, ist der Eindruck dieses Bildes keineswegs befriedigend. Wir finden darin nicht das mächtige Gefühl des Ensemble, welches sonst die Werke Delacroix's charakterisirt; es fehlt an Zusammenhang, Gruppirung und Deutlichkeit. Die Composition ist zerstreut, und gerade die Hauptfigur, der Graf Balduin, in Stellung und Ausdruck am wenigsten besagend; unter den Begleitern finden sich ein Paar energische Köpfe, und bei der allgemeinen Zusammenhangslosigkeit unterscheidet man einzelne Gruppen, die mit eben so viel Kraft und Feuer, als lebendiger Wahrheit und geistreicher Keckheit hingeworfen sind, denn das Einzelne ist hier wenig berücksichtigt und oft fast allzustark vernachlässigt: der breite Pinsel geht, nach der Masse strebend, rücksichtslos über das Detail hin; der Farbenauftrag ist dick, unvertrieben, und man darf das Bild nicht in der Nähe betrachten. Die keineswegs schöne, elegante Formengebung ermangelt, wie immer, der fein individualisirenden Durchbildung und erstreckt sich bisweilen nicht über die Angabe des Allgemeinen; vortrefflich breit und meisterlich ausgeführt ist hingegen die Säulenarchitektur, und sehr ansprechend die lichte Haltung von Luft und Meer im Hintergrunde, welche indess zu dem bräunlichen Ton der Figuren des Vordergrundes nicht recht stimmt und die Gesammthaltung beeinträchtigt. — Voll kühner Originalität, jedoch nicht frei vom Tadel der Uebertreibung ins Grosse, ist sein Schiffbruch, den man ebenfalls im J. 1841 ausgestellt sah. Die hier geschilderte Scene erinnert an die empörendsten Momente in Eugène Sue's Seeromanen. Ein schwerer, finster umwölkter Himmel lastet über einem stürmischen Meere mit fernem Horizont, der röhtlich glühend zwischen den Wogen nur auf einem Punkte durchblickt, und auf diesem Meere eine verschlagene Barke mit halbnakten Männern, die schon lange auf offener See herumgetrieben, von Anstrengung und Hunger zur Verzweiflung gebracht, eben untereinander zu loosen im Begriffe sind, welcher von ihnen als Mittel dienen soll, das Dasein der Andern zu fristen. Das Fahrzeug ist ganz den Wellen preisgegeben; der Steuermann hat das Steuerruder aus der Hand gelegt, um an der schrecklichen Ausloosung Theil zu nehmen und in den fatalen Hut zu greifen, den ein in der Mitte der Barke sitzender Matrose zwischen den Knieen hält. Die unheimliche Ruhe und Ordnung, womit hier um ein Menschenleben gelooset wird, macht den tiefsten Eindruck auf den Beschauer, und besonders ergreifend ist das düstere Schweigen, die Gespanntheit der eng zusammengedrängten, in todesbanger Erwartung auf den Ausgang des schrecklichen Scrutiniums harrenden Mannschaft. Es ist kaum möglich, einen so grässlichen Moment mit mehr Kraft in die Phantasie aufzunehmen und die geistigen Affecte, welche er in verzweifelten Gemüthern hervorruft, mit furchtbarerer Wahrheit darzustellen, als es in diesem absichtlich mit Vermeidung aller lebhaften Farben gemalten Bilde, voll haarsträubender, grausender Wirkung der Fall ist. Man glaubt den Grad hungriger Gier und Verzweiflung auf den Gesichtern der Mannschaft zu lesen, die Macht des Heisshungers in seinen äussersten Folgen zu erkennen. Alles, Figuren, Himmel und besonders das trefflich bewegte, jedoch etwas undurchsichtige Meer, sind mit keckem Pinsel dargestellt. Die Behandlung ist keineswegs sorgfältig-präcis, sondern geistreich-skizzenartig und der energischen Erfindung entsprechend. Alle übrigen Schiffbruchsscenen, die man noch auf der Ausstellung sah, erschienen gegen diese lahm und zahm; doch konnte man einigen französischen Kritikern nicht beistimmen, welche das Werk von Delacroix neben oder gar über Géricault's berühmtes Bild vom Schiffbruch der Medusa stellen. In Hinsicht der Energie der Auffassung und Erfindung möchte es sich allenfalls daneben halten können, wiewohl die Composition Gé-

ricault's reicher an Motiven und Zuständen ist; was aber Modellirung, gründliche Kenntniss des menschlichen Körpers, Impastirung, Färbung u. s. w. anlangt, so steht der Schiffbruch von Delacroix weit unter dem Schiffbruch der Medusa, womit Géricault den Grund zur romantischen Schule legte und welches Bild immer noch das bedeutendste Werk ist, welches in der grässlichen Richtung hervorgebracht worden. — Ins J. 1841 fällt auch ein bemerkenswerthes Conversationsstück von Delacroix: eine jüdische Hochzeit in Marocco. Eine zahlreiche aus Mauren und Juden gemischte Gesellschaft vergnügt sich in dem inneren Hofraum eines Hauses bei Musik und Tanz. Die vornehmen maurischen Hochzeitsgäste bezahlen die Musikanten, die beständig aufspielen und singen müssen; die Frauen allein tanzen; die Männer klatschen Beifall. Dieses Bild, reich an hübschen Motiven, voll Lust und Leben, macht durch die Frische und Helligkeit des Tons, die Leichtigkeit und Sicherheit der Touche und die warme, energische Wirkung des Sonnenlichts einen überaus angenehmen Eindruck und gehört zu den besten Erzeugnissen des Meisters. Mit dem Gefühl für Haltung, mit dem Sinn für Feinheit und Harmonie des Kolorits, Eigenschaften, die sonst die Gemälde von Delacroix auszeichnen, verbindet sich hier Wärme, Klarheit und Lebendigkeit. In der gehörigen Entfernung ist die Totalwirkung mild, mehr lebhaft als glänzend; mit Wohlgefallen ruht das Auge auf allen Theilen des Bildes und hält Alles für genug vollendet. Tritt man indess näher, um sich die Behandlung anzusehen, so findet man nichts weniger als eine delicate und präcise Ausführung, sondern einen skizzenhaft-geistreichen Vortrag, der sich auf keine specielle Charakteristik, Zeichnung, Modellirung und Individualisirung der einzelnen Theile einlässt, sondern die Haupttheile mit wenigen und im Verhältniss zur mässigen Grösse der Figuren fast zu breiten Zügen mit grösster Sicherheit hinschreibt. — In der Gallerie des Luxembourg sieht man von Delacroix eine Scene aus des fantasiereichen, aber schwer darstellbaren florentinischen Dichters grossem Werke behandelt. „Dante und Virgil befahren auf einer Barke den See, der die Höllenstadt umgibt.“ Die Verdammten klammern sich an das Fahrzeug an, beissen sich ans Holz an und suchen mit glühendem Auge und dräuender Gebärde den Eintritt zu erzwingen. Die Malerei ist der fantastischen Composition angemessen, — leichte Farbe mit flüchtigem Pinsel keck hingesetzt; aber viel bedeutender erscheint in ders. Gall. die Scene aus dem Gemetzel bei Chios. Die Griechen erwartet Tod oder Sklaverei, im Vorgrunde verblutet ein todwunder Mann neben seinem Weibe; gewaltig ist die Gruppe, die der Türke auf hochbäumendem Rosse mit der jungen Griechin bildet, die er an jenes gebunden hat und so mit sich fortreissen will; Elend rings umher in den entsetzlichsten Formen, was den Beschauer mit Graus und Schrecken erfüllt; eine Schilderung ganz wie von Eugène Sue, denn die Schönheitsgrenze ist zu oft überschritten, das Genie zu ungezügelt, die Behandlung geistreich-flüchtig, die Farbe merkwürdig glänzend und wahr, nur nicht der Mumienton der Carnation.

Delaroche, Paul, geb. am 27. Juli 1797 zu Paris, entwickelte sehr frühzeitig sein Talent, ging zu seiner weitern Ausbildung in seinem 20. Jahre in das Atelier des Baron Gros, übte mit Vorliebe das Landschaftsfach und bewarb sich um den landschaftlichen Preis der Akademie, den er indess nicht erlangte. Jetzt begann er muthlos zu werden und verfolgte mit Widerwillen die eingeschlagene Bahn. Bald jedoch verfiel er auf die Historie, ahnte glücklich hierin seinen eigentlichen Beruf und trat 1822 mit seinem „Joas, der als Kind durch die Josabath vom Tode errettet wird,“ zum Erstenmal mit Erfolg auf. In diesem drastischen Gemälde konnte man schon klar die individualisirende Richtung des Künstlers erkennen, obwohl sie noch im Kampfe mit den Principien der ältern Schule begriffen war. Später wandte er sich mit Vorliebe zur Darstellung nationalhistorischer Scenen; namentlich wählte er Vorwürfe aus der Geschichte Englands und Frankreichs, Scenen, in welchen er Stimmungen und Ansichten der bewegten Gegenwart zum künstlerischen Ausdruck bringen konnte. In diesen Bildern wusste er die feinste psychologische Charakteristik mit der kräftigsten Realität und der frischesten Objektivität zu verbinden. Hierzu machte er sich namentlich das Element der Farbe und des Helldunkels dienstbar und errang im Technischen eine Meisterschaft, die ihn den ausserordentlichsten Malergrössen sehr nah gesellt. In seinen Bildern herrscht eine Lebenswärme, wie sie nicht ansprechender und wirksamer sein kann, und indem Delaroche gleich ausgezeichnet ist in Auffassung und Darstellung, hat er sich zu einem der bedeutsamsten Meister erhoben, welche bisher in Darstellung ergreifender Scenen aus der neuern Geschichte aufgetreten sind. Den Uebergang zu seiner Richtung auf nationale Geschichtsmalerei offenbarten seine Darstellungen der „Heldenjungfrau von Orleans,“ des „Todes des Annibal Caracci,“ und des „heil. Vincenz von Paula, der vor dem Hofe Louis XIII. predigt.“ In letzterem Bilde, das Prévost gestochen hat, nimmt die Licht- und Farbenwirkung den Blick

dermasen gefangen, dass man den trefflichen natürlichen Ausdruck der Figuren beinah übersieht. Der Kopf des zu Gunsten der verlassenen Kinder sprechenden Heiligen ist ein Musterkopf eines Predigers voll Anmuth und Salbung. In höchster Vollendung erschienen darauf seine beiden kleinen figurenreichen Gemälde: Kardinal Richélieu, der, dem Tode nah, zwei blühende Jünglinge, Cinq-Mars und de Thou, zum Tode führt," und „Kardinal Mazarin, welcher, gleichfalls schon seinem Grabe nah, noch vom luftigen Geflirr und Geflüster seiner Hofschranzen umgeben ist." Man bewundert in seinem Richélieu, der mit seinen Opfern die Rhone hinauffährt, die reizende Composition voll Poesie und Naturwahrheit, und die ganz von selbst, ohne künstlerische Anstrengung sich ergebende malerische Wirkung. Dieses ins J. 1833 fallende Bild wurde für Rittner von Gérard gestochen. Dann nennen wir das zuerst im Umriss in Landons Annales du Musée (Paris 1834) mitgetheilte, hernach in Deutschland durch verschiedene Nachbildungen bekannt gewordene Gemälde, wo Delaroche den Moment veranschaulicht, in welchem die unglückliche Johanna Gray mit verbundenen Augen auf dem Schaffot niederkniet und den Block zu umfassen sucht. Die Gruppirung der lebensgrossen Figuren ist einfach, aber durch die erschreckende Wahrheit des dargestellten Moments von gewaltiger Wirkung. Andre vorzügliche Werke sind: „Protector Cromwell, der die Leiche König Karls I. betrachtet," eine „Scene der Bartholomäusnacht," die „heil. Amalie, Königin von Ungarn" (für Rittner von Mercurj gestochen), der „Lord Stafford, der auf dem Wege zu seiner Hinrichtung den Segen des Erzbischofs empfängt;" die „Einnahme von Trocadero durch den Herzog v. Angoulême;" der „Tod des Duranti;" die „Ermordung des Herzogs von Guise im Schlosse Blois," die „Kinder Eduards im Tower" (bekannt durch den Stich von Prudhomme) und der „Tod der Elisabeth," ferner als ein Ausnahmestück „der Heiland im Gefängnisse." Der Tod des Herzogs v. Guise schliesst sich dem kleinen Formate nach an die Darstellungen des Richelieu und Mazarin an; der Künstler lässt den Herzog im Schlafzimmer des Königs ermorden, wo die Scene selbst nicht mehr vorgeht, sondern vorgegangen ist; er versetzt ganz in die Zeit der Handlung, namentlich durch die sorgfältige Malerei der Kostüme und der Umgebungen. Es herrscht eine freie sichere Meisterschaft in jedem Pinselstriche und man gewahrt einen Fleiss der ausführenden Hand, der sich bis auf das kleinste Nebenwerk erstreckt. Daher trägt das Ganze den Charakter entschiedner Vollendung; die Stimmung des tragischen Moments aber, den das Gemälde vergegenwärtigt, wird durch die feine und lebhafte Färbung sehr erhöht. Eins der lebhaftesten Bilder von Delaroche ist der Tod der Königin Elisabeth von England. „Hier rollt eine Königskrone zu unsern Füssen, aber man soll sie aufheben und dem Künstler auf die Stirn setzen, der diesen Moment verewigte!" — sagt F. Osten sehr schön in seinem Aufsatze über die moderne französische Malerei (Kunstbl. 1845). Elisabeth hatte ihrem Günstlinge, dem Grafen von Essex, nach dessen unglücklicher Expedition nach Cadix, einen Ring mit dem Versprechen gegeben, dass er stets, auch wenn er in Ungnade gefallen sei, beim Vorzeigen dieses Pfandes die königliche Gnade erhalten solle. Als nun Essex zum Tode verurtheilt ward, gab er dieses Pfand der Gräfin von Nottingham, damit sie es der Königin vorzeige. Aber der Gemahl der Gräfin war sein Feind und verhinderte die Ueberreichung des Ringes, so dass der Kopf des Essex fiel. Bald jedoch erkrankte die Gräfin, liess die Königin zu sich rufen und bekannte derselben die schwere Schuld. Die Königin ward entsetzt hierüber und fluchte ihr, warf sich grimmig zur Erde, lag dort auf Kissen zehn Tage und Nächte lang und wollte weder Speise noch Trank noch Medizin zu sich nehmen. In diesem Zustande wird sie im Gemälde vorgeführt; man sieht das stolze alte Weib am Boden, die Hände krampfhaft aufgestützt, den Blick auf den Lord-Admiral, den Lord-Siegelbewahrer und den Erzbischof von Canterbury gerichtet, welche eben eingetreten sind, um von ihr die Wahl ihres Nachfolgers zu erfahren. „Ein König wird mir nachfolgen," erwiderte sie, „und das kann nur mein nächster Vetter, der König von Schottland sein." Wunderbar ist die Charakterzeichnung in diesem Bilde; vornehmlich der Kopf der Königin mit dem rothgrauen Haar und den welken Zügen, wie kontrastirend mit dem blühenden Gesicht des neben ihr knieenden Staatssekretärs, Rührung hervorrufend auf den strengen Zügen des alten Kronbeamten. Die Zeichnung ist edel, die Malerei selbst noch mehr zu loben. Elisabeth liegt, in vollem Lichte, auf buntem Teppich, in reichen Kissen; hinter ihr steigt der scharlachene Thronhimmel auf. Auf diesem Hauptpunkte concentrirt sich ein merkwürdiger Farbenglanz, indess die Figuren des Hintergrundes im klarsten ruhigen Halbschatten stehen. Minder brillant, einfacher und strenger in Composition und Farbe ist die Darstellung der „Söhne Eduards IV.," nämlich die Scene jenes Moments im Tower, wo diese unglücklichen Königskinder im J. 1483 (nachdem sich der Herzog von Glocester, ihr Oheim, unter dem Namen Ri-

Digitized by Google

chard III. die Krone aufgesetzt) mit Betten erstickt wurden. Beide Knaben, der zwölfjährige Edward V. und der elfjährige Richard, Herzog v. York, sieht man schwarzgekleidet auf ihrem Bette von geschnitztem dunkeln Eichenholze liegen; der Aeltere blass verweint, der Jüngere noch rosigfrisch; da raschelt es an der Thür, — Richard klammert sich entsetzt an seinen Bruder und heftet einen ängstlichen Blick dorthin, dem der Andere mit mattem Auge folgt. *„King Edward“* steht an dem Bett geschrieben — und ein Gebetbuch lag auf ihrem Kissen. — Ein nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland vielbesprochenes Werk Delaroche's, das grosse Wandgemälde im Demicercle der *Ecole des beaux arts,* stellt die Apotheose der Kunst dar. Es ist dies eine bedeutende Production, welche aber von der Kunstkritik zu Paris, wo der Künstler die beiden grossen Parteien der Vernet-Naturalisten und Ingres-Spiritualisten gegen sich hat, nie nach Gebühr gewürdigt worden ist. Die äusserst schwierige Aufgabe, Gegenstände der verschiedensten Epochen in einem Moment zu vereinigen, ist hier auf möglichst günstige Weise gelöst; der Form des Saales nach geht die Handlung von der Mitte aus; dort sitzen die alten Kunstrichter, vor ihnen die vier Künste, die griechische, römische und romantische nebst der Renaissance, alle trefflich durch Form und Haltung charakterisirt; in der Mitte der Stufen die nackte Muse, welche den Künstlern Lorberkränze zuwirft; die Künstler selbst sind rechts und links bis nach dem Vordergrunde zu in passenden Gruppen aufgestellt; dort Cimabue und Giotto, hier Erwin von Steinbach und Orcagna, Michelangelo und Raffael, Leonardo da Vinci und Dürer, Tizian und Veronese, Rubens und Anton van Dyck, alle höchst sinnig nach ihren Uebereinstimmungen und Beziehungen gruppirt, meisterhaft in Charakterzeichnung, Drapirung und Malerei. — In Folge des Auftrags, den Delaroche im J. 1834 empfing, nämlich die Magdalenenkirche zu Paris mit einem grossen Freskencyklus aus der Magdalenenlegende zu schmücken, wanderte der Meister nach Italien, um sich hier durch das Studium der berühmten Freskoarbeiten alter Meister für Auffassung und stylistische Behandlung kirchlich monumentaler Malerei zu seiner Pariser Aufgabe vorzubereiten. Indess zerschlug sich jener Freskenplan; nichts desto weniger aber mussten die Studien, welche Delaroche zu diesem Zwecke gemacht hatte, den grössten Einfluss auf sein ferneres Künstlerstreben äussern. Er suchte sich von der Idealität jener Grossmeister italiänischer Malerei, vornehmlich von der des Fra Angelico da Fiesole, einen Theil zu eigen zu machen und die Einfalt und Strenge ihrer Richtung mit den Erfahrungen einer gereiften Kunst zu verbinden. Dies machte er denn auch in einem merkwürdigen Grade möglich, wie mehre seiner neuern Arbeiten bezeugen, die von seinen frühern sehr bedeutend abweichen, ganz und gar aber von der affektirten, blos äusserlichen Weise entfernt sind, in welcher mehre seiner Pariser Collegen die Religiosität der alten liebenswürdigen Italiäner nachzuahmen trachten. Unter den Leistungen Delaroche's in dieser seiner neuen Richtung auf das religiös Historische und auf ein höheres, durch Ausprägung des Gemüthslebens geadeltes Genre, heben sich hervor: seine durch den vortrefflichen Stich von Mercurj bekannte heil. Amalia, seine heil. Cäcilie; ferner eine heilige Familie, die den Weg verloren hat (der heil. Johannes sucht den Weg, die heil. Jungfrau sitzt mit dem schlafenden Kinde in der wüsten und öden Landschaft), und eine italiänische Familie, nämlich eine Frau mit ihren beiden Kindern am Fuss einer Säule, das eine Kind an der Mutterbrust, das andre zwischen ihren Knieen. Dieses letztere Bild zählt zu den vollendetsten Productionen, die man von Delaroche seit seiner italischen Reise gesehen hat. Auch ein gelungenes Bildniss des jetzigen Papstes Gregor hat der Künstler aus Italien mitgebracht. In seinem Atelier zu Paris sah man neuerdings eine „Charitas mit zwei Kindern auf dem Schoos,“ so vortrefflich in einem ovalen Raum componirt, dass man die Linien nicht leicht schöner denken könnte, und vier kleinere Farbenskizzen zu grossen Gemälden, welche in Versailles ausgeführt werden sollen: die Schlacht der Franken und Longobarden, ein wild bewegtes Bild; die Krönung Karls des Grossen, herrlich in Kostüm und Lichteffekt; die Taufe Chlodwigs, eine ernste, für Delaroche's Pinsel ganz vornehmlich geeignete Scene; endlich die Anerkennung des Papstes durch Karl d. Gr. zu Aachen. Aeusserst interessant ist es, die Zeichnungen von Studienköpfen, Akten, Draperiefiguren etc. in Delaroche's Malerwerkstatt zu betrachten und seine strenge, schöne, ausführliche Behandlung mit den leichten genialen Bleiskizzen zu vergleichen, die man in Masse in Vernets Studium sieht. Was man in allen von Delaroche ausgeführten Gemälden wiederfindet, ist Harmonie der Farbe, Reinheit der Idee, ernste Auffassung, schöne Vollendung. Er greift in die Natur und holt daraus die lebendigen Gestalten; er greift in den Himmel und holt daraus das Ueberirdische hervor; der göttliche Funke, die Kunst, weiss Beides innig zu verbinden. So bietet Paul Delaroche eine brillante Erscheinung der Ausgleichung der

beiden Kunstpole dar, welche Frankreich in der naturalistischen Schule Vernets und in der spiritualistischen Ingers' besitzt. Seit 1832 ist Del. *Membre de l'Institut*, seit 1845 auch Ehrenmitglied der Amsterdamer und Petersburger Akademie. Seine 1845 verstorbene Gemahlin war eine Tochter Horace Vernet's.

Delft, alte holländische Stadt von aristokratischer Physiognomie, zwischen dem prächtigen gräbendurchschnittenen Rotterdam und dem königlichen Haag gelegen, besitzt zwei Kirchen germanischen Styls, die alte und „nieuve Kerk." Erstere hat wie die Rotterdamer Lorenzkirche Rundsäulen (die vier Pfeiler des Kreuzquadrats ausgenommen) und hölzerne Gewölbe. Breite des Mittelschiffs 19, der Seitenschiffe 16, der Kreuzschiffe 18 Schritt; Säulenweite 7½ Schritt. Das Langschiff hat fünf, das Chor vier Säulenweiten. Chorumgang fehlt. Das südliche Kreuzschiff ist unvollendet. Auf dem nördlichen und vor der Westseite sind Thürme, zwar wie der übrige Theil der Kirche in Ziegeln gebaut, aber mit leicht gearbeiteten Zierrathen von Stein an Thüren und Strebepfeilern, mit Tabernakeln und dergleichen geschmückt. Doch ist auch diese Arbeit unvollendet. Die Säulen sind sehr schlank, und da sie ziemlich nahe stehen, so musste sonst der perspektivische Effekt günstiger sein; jetzt aber hemmt der hohe amphitheatralische Bau der Kirchenstühle um die Kanzel den Blick. — Die „nieuve Kerk," günstig auf dem Markte gelegen, hat einen hohen, aber schwerfälligen steinernen Thurm, und ist bedeutend länger als die vorbeschriebene ältere Kirche, sonst aber in gleichen Verhältnissen gebaut. Hauptschiff 16, Seitenschiff 14 Schritt; Säulenweite 8, Kreuzschiff 16 Schritt (jedoch ausser einer darangebauten Seitenkapelle. Länge des Schiffes 9 Intercolumnien, des Chors 5, zu welchem hier der Umgang kommt. Dieses prachtvolle umfangreiche Gebäude, dessen grossartiger Styl noch auf das 15. Jahrh. weist, ist von besonders schlanken schönen Verhältnissen. Hier wie in der alten Delfter Kirche und in den holländ. Kirchen überhaupt ennuyirt uns die sonderbare Stellung der Bänke um die Kanzel herum, wodurch die ganze Innerarchitektur verrückt wird. Man sieht, dass das Gebäude, einst für die Zwecke eines prunkenden und sich breitmachenden Cultus angelegt, dem jetzigen vereinfachten Cultus zu weit ist, daher man sich allenthalben in Verlegenheit gefunden, was man mit den Räumen, die sich einst füllten und nach ihren Zwecken eintheilten, machen sollte. Da ist der grosse Chor mit seinen Gängen rundum, der an vielen Stellen noch mit schönem Messinggitter vom Hauptschiff getrennt wird, aber nun eine leere Grösse geworden ist, weil das ihn mit allem Prunk eines christlichen Götzendienstes zu füllen wissende Pfaffenthum fehlt. Berühmt ist das in der „nieuver Kerk" befindliche Denkmal des im J. 1584 ermordeten Prinzen Wilhelm v. Oranien. Bei aller Pracht, die an diesem Denkmale nicht geschont worden, gehört dasselbe doch einer Zeit an, wo der Geschmack auf bedeutende Abwege gerathen war. Die allegorischen Bronzefiguren der Freiheit, der Gerechtigkeit, der Vorsicht und Religion, welche den Baldachin, unter dem sich die Statue des Prinzen befindet, umstellen, sind etwas plump und in vertrakter Stellung, ungeachtet die ganze Composition nicht ohne Werth ist.

Delhi, die ostindische Riesenstadt, welche mit Inbegriff ihrer Ruinenstrecken einen Umfang von sieben Meilen hat, war bis zum 11. Jahrh. die Residenz indischer Könige, dann der märchenhafte Prachtsitz afghanischer Dynastien (vom 13. Jahrh. an), bis Timur mit seinen mongolischen Horden 1398 den Letzten der Toghluk's (der dritten Dynastie vom Patanen- oder Afghanenstamme) vor den Thoren der Residenz besiegte und aller Herrlichkeit der grossen Wunderstadt durch scheussliche Verwüstung ein Ende machte. In Folge der blutigen Kriege um Stadt und Reich, die nach Timurs Tode entstanden, kam 1450 die Dynastie Lody auf den Thron, die aber schon 1526 durch Timurs Enkel, Sultan Babur, gestürzt ward, mit welchem die Dynastie der sogen. Grossmoguln begann, die sich (bei nur vierzehnjähriger Unterbrechung durch die Usurpation des Afghanen Schir Schah) bis zum J. 1738 erhielt, in welchem Jahre die Perser unter Schah Nadir den letzten Grossmogul stürzten. Die mongolischen Fürsten hatten eine neue Residenz in geringer Entfernung von Delhi gegründet, das prächtige Agra; doch wurde auch 1632 durch Schah Dschehan ein neues Delhi (am Westufer der Dschumna) erbaut. Beide jüngern Städte, Agra und Neu-Delhi, wetteiferten in Prachtbauten, welche die der frühern Afghanenfürsten in der Verschwendung kostbarer Stoffe und künstlicher Arbeit, zugleich aber auch in grandioser Einfachheit übertrafen. — Werfen wir den Blick zurück auf das weite Trümmerfeld des alten Delhi, einst der grössten Stadt des Orients, die sich unter den türkisch-tartarischen Emporkömmlingen wie ein zweites Rom mit Prachtgebäuden, Tempeln, Palästen und Mausoleen füllte, so finden wir hier in den Bauresten die merkwürdigen Dokumente einer auf das Grossartige hinarbeitenden, vom altindischen Geiste influirten muhamedanischen Kunst. „Die Afghanen," sagen englische Touristen, „bauten

wie Riesen und verzierten wie Juweliere.“ Die weit ausgebildete Technik dieser tartarischen Stämme rief eine Pracht und Formenanmuth der Architektur hervor, wodurch die uralten Denkmale des einheimischen Volkes verdunkelt werden mussten; zugleich aber sind die Tartarenbauten zu Delhi, Bejapur, Agra, Secundra etc. hinsichtlich ihrer eigenthümlichen Grossheit wohl die bedeutsamsten Leistungen, welche die Kunst bei den Islambekennern aufzuweisen vermag. Das merkwürdigste Werk zu Delhi aus der Zeit der Patanen- oder Afghanenherrschaft ist der Kutub Minar, ein gewaltiger Thurm von ungewöhnlicher Structur. Er ist rund, hat etwa die Gestalt einer stark verjüngten Säule und ist ringsum mit senkrechten, rohrförmig hervortretenden starken Rundstäben verziert, die von Zeit zu Zeit durch horizontale Bänder und an vier Stellen durch stark ausladende Gesimse mit Gallerien unterbrochen werden. Am Fusse zählt man rings 72 Rundstäbe. Die Höhe des Kutub Minar beträgt, seit die sonst auf der Spitze befindliche Kuppel heruntergestürtzt ist, immer noch 242 Fuss. Ausserdem ist noch eine Menge von kleinern Gebäuden erhalten, — Reste von Moscheen, Palästen, Grabmonumenten und Thürmen. Die Formen haben durchweg etwas sehr Männliches, Kräftiges; die Kuppeln sind noch häufig von einfacher Kugelform, aber am untern Rande umgeben mit einem Kranze blattartiger Zinnen; die Wände werden meist durch grade Mauerstreifen in senkrechter und horizontaler Richtung getheilt. Zuweilen finden sich einfache Spitzbogen in der im Abendlande gewöhnlichen Form, zuweilen Kielbogen, und ein paar Mal auch, besonders bei offenen Stockwerken an kleinern Pavillons, Säulen oder Pfeiler, welche gerades Gebälk tragen. — Das von Schah Dschehan, dem Enkel Schah Akbars, des Gründers von Agra, angelegte neuere Delhi, das nach ihm auch Dschehanabad benannt ward, liegt an einer felsigen Hügelkette am Yamunastrome (Dschumna), über welchen eine steinerne Brücke nach dem ältern Delhi führt. Die Strassen sind meist krumm, winklich und sehr eng. Unter der grossen Anzahl von Moscheen mit hohen Minarets und vergoldeten Kuppeln ragt die Dschumna-Moschee (Yamuna Musjid) über alle hervor und stellt sich, durchweg aus rothem Granit erbaut und mit weissem Marmor ausgelegt, als der schönste islamitische Tempel Ostindiens dar. Der grosse Kaiserpalast, Dauri-Serai, ebenfalls an der Dschumna, ist ein Gebäude von ungeheurem Umfange, welches grosse Gärten, Moscheen und Bäder umschliesst und noch von den auf viele Tausende sich belaufenden Nachkommen der Grossmoguln bewohnt wird. Hier befindet sich der berühmte, von den grössten Edelsteinen der Welt glänzende Pfauenthron. Im Wesentlichen ist der Styl der vielbewunderten Architekturen Dschehan-Abad's, obgleich sie erst aus dem 17. Jahrh. datiren, noch derselbe wie unter den frühern Regenten. Den Ansichten zufolge, die man in Daniell's *oriental scenery,* in Forbes *oriental memoirs* und in Elliot's *views in India* findet, sind die Monumente des noch reicher als Agra von der Kunst bedachten Neu-Delhi in einem sehr reinen und edeln Style ausgeführt. Von den Bauten in Bejapur unterscheiden sie sich vornehmlich durch einen elegantern, minder kräftigen Charakter. Die starken, weit ausladenden Gesimse, die man zu Bejapur bemerkt, die wie Bastionen aussehenden achteckigen oder runden Eckthürme werden hier seltener; die Wände erheben sich höher und einfacher. Dabei bleiben die Formen würdig und klar, die grossen architektonischen Linien bestimmt und ungebrochen, die Eintheilungen ernst und entschieden symmetrisch. Zur feststehenden Form wird die grosse, fast bis zur Wandhöhe geöffnete, vom breiten Kielbogen bedeckte Thoröffnung in der Mitte der Wand, neben der dann auf beiden Seiten die Mauern durch senkrechte Wandstreifen gebrochen, durch horizontale Linien getheilt und durch Fenster oder Bogen belebt sind. Abgesehen von den eigenthümlichen Kuppelformen und dem überall durchgeführten Kielbogen haben die Bauten Neu-Delhi's eine gewisse Verwandtschaft zum modernen, in Europa herrschenden Style, zwar weniger in den Formen, als vielmehr in der geistigen Richtung, die bei uns die Verbindung der antiken Architektur mit dem vollen Reichthume einer spätern anders gewöhnten Zeit herbeiführte. Sie sind jedoch frei von falscher Verwendung einzelner Theile des Säulenbaues und von dem nur scheinbaren äusserlichen Gebrauche eines nicht durch die Construktion bedingten Schmuckes, daher sie auf der Stufenleiter architektonischer Schönheit eine höhere Stelle einnehmen als die modern europäische Scheinarchitektur. In Schah Akbars Zeit, wo bereits europäische Niederlassungen an einzelnen Küstenstellen Indiens bestanden, mögen europäische Architekten den Weg zum reichen und berühmten Hofe der Grossmoguln gefunden haben, denn schon die Denkmale zu Agra haben einen leisen occidentalischen Anflug, wie Leopold von Orlich in seinem Reisewerke andeutet, der nach der stimmenden Zeitangabe auf Leichensteinen des katholischen Friedhofs zu Agra einen Italiäner als Baumeister im Dienste des Grossmoguls vermuthet. Von Akbars Enkel, dem Schah Dschehan aber, hat sich die Nachricht erhalten, dass

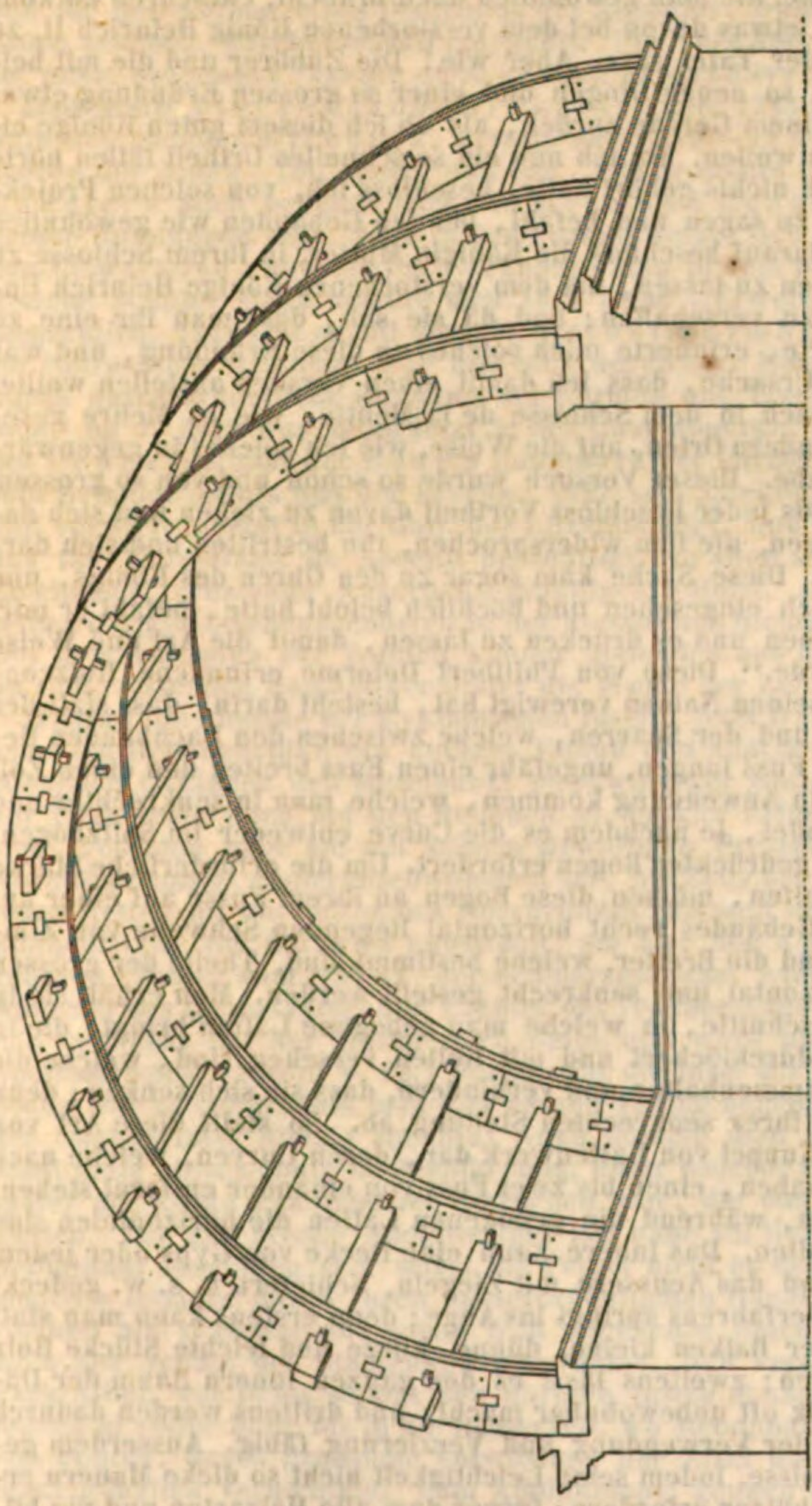
derselbe bei Errichtung des Tai mahal (Wunder der Welt) genannten Grabmonuments für seine geliebte schöne Gemahlin Nur-Dscheban (zu Secundra bei Agra) Künstler aus allen Ländern berufen und namentlich römische Mosaikarbeiter verwendet habe. Diese Nachricht nun (vergl. Elliot's *Views in India I.* 23.) dürfte, zusammengehalten mit den offenbaren Wahrnehmungen, wohl zu dem Schlusse berechtigen, dass auch Europäer bei der Leitung und Ausführung der grossen Bauten Neu-Delhi's betheiligt waren. — Seit 1802 ist Delhi in die Hand der Engländer gefallen, die hier den Grossmogul zum Scheine fortresidiren liessen, ihn aber unter die sehr väterlich gemeinte Aufsicht eines Beschützers (des britischen Residenten) stellten. So ist nun die vormalige Hauptstadt des grossen indischen Mongolenreichs zu einer Provinzialstadt Britisch-Indiens geworden, die aber einen Glanzpunkt in der Präsidentschaft Calcutta bildet.

Delorme, A., ein Niederländer, erwarb sich als Architekturmaler im 17. Jahrh. ein ungemeines Ansehen. Häufig sind seine Kirchenarchitekturen, namentlich seine Inneransichten der Rotterdamer Kirchen. In der gräflich Schönbornschen Gallerie auf Schloss Pommersfelden bei Bamberg sieht man von Delorme eine im Geschmack des Peter Neefs aufgefasste Kirche, in welchem Bilde sich eine kräftige Wirkung mit Feinheit des Einzelnen verbindet.

Delorme, Philibert, geboren zu Lyon um 1500, gestorben im Jahre 1577 oder 1578, konnte sich frühzeitig schon nach grossen Mustern der Baukunst bilden, da er bereits in einem Alter von vierzehn Jahren in Italien war. Hier fand er auch in Marcello Cervini, nachmaligem Papst Marcellus II., einen aufgeklärten Protektor und Führer, der ihn in seinen Palast aufnahm und sich ein Vergnügen daraus machte dem rastlos fortschreitenden jungen Künstler selbst mit zu unterrichten. So war er es, der ihn bewog bei Ausmessung alterthümlicher Gebände, statt des französischen Fusses den alten römischen, dessen richtige Länge und Eintheilung auf einem antiken Marmorstein eingegraben sich vorfand, anzuwenden. Bereichert mit klassischen Ideen kehrte Delorme im J. 1536 nach seiner Vaterstadt Lyon zurück. Sein erstes Werk war das Portal von Saint-Dizier, welches eine grosse, mit Säulen oder Pilastern dorischer Ordnung und mit Nischen zwischen den Säulenweiten gezierte Vertiefung darstellt. Eine Reise nach Paris, auf Veranlassung des Cardinals du Balley unternommen, unterbrach die Vollendung dieses Werks. Nächstdem bewundert man von ihm in der Strasse *de la Juiverie* zu Lyon die Construction von zwei freitragenden steinernen Erkern von sehr geschicktem Steinschnitt und einer für damals kühnen Ausführung. Sie befinden sich an den beiden entgegengesetzten Ecken des Gebäudes; ihr Vorsprung ist hinsichtlich des Platzes, den sie einnehmen, sehr bedeutend und beträgt drei Viertheile ihrer Peripherie. Jeder dieser Erker trägt ein vorspringendes Kabinet auf einer aus Arkaden und mit ionischen Säulen gezierten Pfeilern gebildeten Gallerie, welche beide Kabinette verbindet, die ebenfalls mit Säulen von der nämlichen Ordnung geziert sind. Durch Kardinal du Balley wurde er am Hofe Heinrichs II. und seiner Söhne eingeführt. Seine hauptsächlichsten Arbeiten sind verschwunden und es muss daher genügen als solche anzuführen den grossen hufeisenförmigen Hof zu Fontainebleau, die Schlösser von Anet und Meudon, die Restauration der königlichen Häuser von Villers-Cotterets, de la Muette, von Saint-Germain-en-Laye. Weil er zu Villers-Cotterets nicht sogleich ohne grosse Kosten Säulen aus einem einzigen Blocke haben konnte, so verfiel er darauf die Fugen in den zusammengesetzten Säulen durch verzierte horizontale Bänder zu verbergen. Es wird dies der erste Versuch zu jenen zusammengesetzten und gleich verzierten Marmorsäulen, deren er sich nachher bei dem Palast der Tuilerien bediente, gewesen sein. Das Grabmal der Valois bei der Kirche von Saint-Denis, eines seiner ausgezeichnetsten Werke, musste leider im J. 1719 wegen seiner Gefahr drohenden Construction abgebrochen werden und ist fast allein noch durch die Zeichnungen bekannt, die Marot in Kupfer gestochen. Es bildete ein zirkelförmiges, aussen mit einer dorischen und einer ionischen Säulenordnung geziertes Gebäude und zählte in jeder Etage 24 Säulen. Das Ganze endigte sich mit einer zurücktretenden, oben mit einer Laterne gekrönten Kuppel. Die innere Architektur war noch viel reicher. Von den beiden Säulenordnungen war die Eine eine korinthische, die Andere eine zusammengesetzte und ihre Anordnung wiederholte mit vieler Einheit und Regelmässigkeit die des Aeussern. Delorme und Primaticio erbauten auch das berühmte Grabmal Franz I. in der Kirche von Saint-Denis, bei dem die Architektur die Hauptrolle spielt. Es stellt im kleinen Maase die Idee und Form eines Portikus oder Bogens mit drei Oeffnungen dar, die mittlere und breitere enthält ein Mauerwerk, dessen Höhe dem ziemlich hohen Untersatze entspricht, auf welchem sich die Wandsäulen erheben, die das Gesims und die Krone des Ganzen tragen. Auf dieser Mauer, die man durch den mittleren Bogen

wahrnimmt, befinden sich die Särge Franz I. und der Königin, seiner Gemahlin, deren Leichname man auf denselben in liegender Stellung sieht. Zieht auch die Bildhauerei dieses Mausoleums, besonders in den Basreliefs des Untersatzes, die Aufmerksamkeit auf sich, so zeigen die Architektur, ihre Säulenordnungen und Profile, ungeachtet einiger überflüssigen Vorsprünge, die in den Zeichnungen Marots zu bemerken, eine nach guten Modellen gebildete Kunst und eine Anordnung von sehr gutem Geschmacke. — Der Plan der Königin Katharina von Medicis, einen Palast zu erbauen, der an Grösse alle in Frankreich aufgeführten Gebäude übertreffen sollte, zu dessen Aufführung sie einen Platz in der Vorstadt Saint-Honoré, auf der Seite des Louvre, wo eine Ziegelhütte stand, als den geeignetsten ausersehen hatte, wurde Delorme anvertraut, der hier alle Reichthümer seiner Kunst entfalten sollte. Wenn Einige behaupten, dass Jean Bullant diese grossartige Unternehmung zu leiten mit Delorme getheilt habe, so scheint dies keineswegs in der Gesammtanordnung, als vielmehr höchstens in einigen Details der Verzierungen und Ausführung stattgefunden zu haben. Die später vorgenommenen Veränderungen in dem Palaste der Tuilerien haben jede Spur eines Antheils vernichtet, der ihm an diesem Werke zugekommen sein könnte, dahingegen Delorme's geniales Werk allen Revolutionen getrotzt hat, welche dieses Denkmal erlebt. Nach Ducerceau's Zeichnungen sollte dieser Palast einen weit bedeutendern Umfang erhalten als die Linie von Gebäuden uns darstellt, auf die er sich gegenwärtig eingeschränkt findet. Katharina von Medicis vollendete jedoch nur den grossen Pavillon in der Mitte, die auf beiden Seiten daranstossenden zwei Gebäude, welche gegenwärtig Gallerien bilden und die auf derselben Linie am Ende jeder dieser Gallerien aufgeführten beiden Pavillons. Müde dieser Unternehmung begann sie einen neuen Bau, der unter dem Namen des Hotels der Königin, später unter dem des Hotels Soisson bekannt war, jedoch längst schon verschwunden ist und die Erbauung dieses Palastes war Jean Bullant übergeben. Erst Heinrich IV. setzte den Palast der Tuilerien fort, und dann Ludwig XIII. auf derselben Linie nach den Zeichnungen Ducerceau's durch zwei Anbaue und zwei mit einer zusammengesetzten Säulenordnung gezierte Pavillons; endlich Ludwig XIV., jedoch nach den Zeichnungen Leveau's und Dorbay's. Hierbei wurde der Palast noch einmal durchaus überarbeitet und theilweise anders angeordnet, so dass bei dieser letzten Restauration viele Theile der Architektur Delorme's verschwanden. Es blieb dem grossen mittleren Pavillon nur die untere Ordnung ionischer Säulen mit verzierten horizontalen Bändern, welche auf der Seite des Hofes von Marmor und auf der Seite des Gartens von Stein waren. Eine herrliche zirkelrunde Wendeltreppe ohne Spindel, welche sich frei trug und ein Meisterstück von Steinschnitt war, wurde 1664 abgebrochen, weil sie unter dem Vestibül die Aussicht in den Garten benahm, dagegen blieben die beiden Gallerien in Arkaden zu den beiden Seiten des Pavillons, wie Delorme sie aufgeführt. Auch der vielleicht schätzbarste Theil seiner Composition, die zu beiden Seiten befindlichen Pavillons, geziert mit zwei übereinander angebrachten Säulenordnungen, einer ionischen und einer korinthischen, erlitten bei der Restauration Leveau's keine Veränderung, nur dass ihre Attika etwas weiter heruntergerückt und auf eine verständigere und regelmässigere Composition zurückgeführt wurde. Die ionische Säulenordnung der untern Etage, ihre Verhältnisse, die kunstreiche Bearbeitung der Säulenstämme und ihr Gesims sind stets bewundert worden. Freilich beeinträchtigen die vielen Verzierungen und Schnitzeleien, welche die Säulen nur zerstückeln und ihnen das Verdienst der Einheit, eine der vorzüglichsten Eigenschaften ihres Charakters, zu rauben trachten, die einfache Schönheit und vermögen nicht eine reine Bearbeitung derselben in einem guten und richtigen Verhältnisse aufzuwiegen. Haben nun seine Säulen durch ihre Ueberladungen mit Verzierungen mehr verloren als gewonnen, so lässt sich doch schwerlich etwas Reicheres denken als seine Säulen mit Gurten von Marmor, die abwechselnd nicht nur auf den Bändern jedes Satzes, sondern auch in den Zwischenräumen, die sie trennen, gleichsam ciselirt und mit Verzierungen beladen sind. Man darf jedoch nicht vergessen, um Delorme gerecht zu beurtheilen, alle die Rücksichten in die Wagschaale zu legen, welche Zeit und Ort verdienen, von welchen es dem Architekten sehr schwer sein wird sich gänzlich frei zu machen. Wenn nun auch, was die allgemeine Anlage des Palastes der Tuilerien betrifft, diese weniger ein Gesammtganzes, als eine Verbindung unterschiedener Gebäude darstellt, so entspricht dies eben dem damaligen Geschmack. Dieser gebot die Paläste in Pavillons, Thürme und Flügel zu vertheilen, welche auf den Endpunkten durch grosse Massen geschlossen waren, die unter Dächern von ungeheurer Höhe gedrückt erschienen. Die Architektur der Paläste in Frankreich musste damals ihre Modelle von der Construction der festen Schlösser nehmen. Solche Unterabtheilungen von Massen aber waren mit der Einheit der Anlage und Anordnung,

worin eine der Hauptschönheiten der Architektur besteht, unvereinbar. Daher in allen damaligen Gebäuden die Menge von einzelnen Theilen, die das Ansehen und den Eindruck der grössten Bauwerke vermindern. Um wie viel imposanter wäre gewiss nicht der Anblick der Fasade der Tuilerien gewesen, wenn ein einziges architektonisches Motiv die Gesammtlänge aller einzelnen Gebäude (168 Klaftern) mit einiger Mannichfaltigkeit in eine gleichförmige Linie gebracht hätte! — Eine der glücklichsten Schöpfungen Delorme's ist die kleine ionische Säulenordnung an dem schon erwähnten Gebäude, und sie könnte den Vergleich mit den klassischen Werken des Alterthums aushalten, hätte sie ein leichteres oder reiner ausgeführtes Capitäl. Der Kunstrichter Chambrai stellt Delorme den grossen neuern Meistern, deren Architektur er miteinander verglichen, unbedenklich zur Seite, obwohl er ein streng ausfallendes Urtheil über ihn fällt. „Das Talent dieses Architekten,“ heisst es bei ihm, „bestand hauptsächlich in der Leitung eines Gebäudes, und er verstand sich weit besser auf das Steinmetzenfach als auf die Composition der Säulenordnungen; auch hat er weit besser und ausführlicher geschrieben.“ Philibert Delorme ist nämlich Verfasser von zwei, angehenden Architekten sehr nützlichen und sehr zu empfehlenden Werken, die, das eine über die Architektur, das andre über einen Theil der Construction der Dächer, seinem Namen einen dauerhafteren Ruhm gesichert, als seine Gebäude, die fast alle mehr oder weniger vernichtet oder entartet sind, ihm verschaffen konnten. Das erste dieser Werke ist eine vollständige Abhandlung über die Baukunst (*Traité complet de l'art de batir*); das zweite hat zum Titel: Neue Erfindungen, um gut und wohlfeil zu bauen (*Nouvelles inventions pour bien batir et à petits frais.*) Eine Analyse seiner Abhandlung zu geben wäre nicht am Platze, könnte hier auch keinen andern Werth haben, als den eines Inhaltsverzeichnisses. Ueberdies verdanken solche Abhandlungen ihre Verständlichkeit und Nützlichkeit grösstentheils den Kupferstichen oder Zeichnungen, mit denen sie begleitet sind. Delorme aber war, wie Chambrai schon bemerkt, nicht eben der geschickteste Zeichner; in seinen Kupferstichen herrscht viel Dunkelheit. Seine Maase sind theils nicht genau, theils nicht zahlreich genug. Das zweite Werk enthält die Erfindung eines Verfahrens mit Zimmerwerk, dessen Anwendung man immer noch mit dem glücklichsten Erfolge erneuert. Was zu dieser Erfindung Anstoss gegeben, mag Delorme selbst erzählen. „Da ich meine Betrachtungen über die Nothwendigkeit



und zugleich über die Mühe anstellte, die erstere verursacht und künftig verursachen wird, so grosse Bäume zu finden, als man haben muss, um Hauptbalken, Schwellen, Platten u. a. dergl. Stücke daraus zu zimmern, die für die Wohnungen der Fürsten und Herren erforderlich sind; da ich ferner einen grossen Mangel nicht nur an den besagten Bäumen, sondern auch an den Mitteln voraussah, um die Dächer so grosser Häuser zu machen, dachte ich schon lange darüber nach, wie man dem abhelfen könnte, und ob es nicht möglich sei, irgend eine Erfindung zu machen, sich in solch einem benöthigten Falle mit allen Arten von Holz und selbst mit ganz kleinen Stücken helfen und der grossen Bäume, die man gewöhnlich dazu braucht, entbehren zu können. Da fiel mir einst ein, etwas davon bei dem verstorbenen König Heinrich II. zu berühren, als er eben an der Tafel sass. Aber wie! Die Zuhörer und die mit beiwohnten, die noch nie von so neuen Dingen und einer so grossen Erfindung etwas gehört, wiesen mich mit meinem Gerede zurück, als ob ich diesem guten Könige einige Lügen hätte vormachen wollen. Da ich nun ein so schnelles Urtheil fällen hörte über etwas, wovon man noch nichts gehört hatte, beschloss ich, von solchen Projekten nichts mehr zum voraus zu sagen und befahl, bei den Gebäuden wie gewöhnlich zu verfahren. Einige Zeit darauf beschloss die Königin Mutter, in ihrem Schlosse zu Monceaux ein Ballhaus decken zu lassen, um dem verstorbenen Könige Heinrich Unterhaltung und Vergnügen zu verschaffen; und da sie sah, dass man ihr eine zu grosse Summe Geldes forderte, erinnerte mich solches an diese Erfindung, und war die besagte Dame allein die Ursache, dass ich damit einen Versuch anstellen wollte. Ich machte denselben demnach in dem Schlosse de la Meutte, wie es Mehre gesehen haben, und an mehren andern Orten, auf die Weise, wie ich solches in gegenwärtigem Buche beschrieben habe. Dieser Versuch wurde so schön und von so grossem Nutzen befunden, dass damals jeder beschloss Vortheil davon zu ziehen und sich damit zu helfen, selbst diejenigen, die ihm widersprochen, ihn bestritten und sich darüber lustig gemacht hatten. Diese Sache kam sogar zu den Ohren des Königs, und nachdem er besagten Versuch eingesehen und höchlich belobt hatte, befahl er mir, ein Buch darüber zu schreiben und es drucken zu lassen, damit die Art und Weise jedermann verständlich werde.“ Diese von Philibert Delorme erfundene Holzconstruction, durch welche er seinen Namen verewigt hat, besteht darin, dass statt der gewöhnlichen Dachgebinde und der Sparren, welche zwischen den Dachbänden liegen, C u r v e n — von 3—4 Fuss langen, ungefähr einen Fuss breiten und einen Zoll dicken Brettern gebildet — in Anwendung kommen, welche man in senkrechter und horizontaler Richtung verbindet, je nachdem es die Curve entweder im Spitzbogen, oder im Halbkreise, oder im gedrückten Bogen erfordert. Um die erforderliche Stärke und Dauerhaftigkeit zu erhalten, müssen diese Bogen an ihrem Fusse auf einer auf der Umfassungsmauer des Gebäudes recht horizontal liegenden Schwelle von Zimmerholz zusammengefügt, und die Bretter, welche bestimmt sind, Theile der grossen Curve zu bilden, sehr horizontal und senkrecht gestellt werden. Man erhält sie in dieser Stellung mittelst Einschnitte, in welche man gebogene Latten bringt, die in schicklichen Entfernungen durchlöchert und mit Keilen versehen sind, welche die Theile der Bretterbogen zusammenhalten und verhindern, dass sie sich senken; denn ihre ganze Stärke hängt von ihrer senkrechten Stellung ab. So stellt diese Art von Zimmerwerk demnach eine Kuppel von Lattenwerk dar, deren Curven, welche nach der Last, die sie zu tragen haben, einen bis zwei Fuss von einander entfernt stehen, die senkrechten Theile bilden, während die gebogenen Latten die horizontalen sind und die Curven zusammenhalten. Das Innere kann eine Decke von Gyps oder jedem andern Anwurf erhalten, und das Aeussere mit Ziegeln, Schiefern u. s. w. gedeckt werden. Der Nutzen dieses Verfahrens springt ins Auge; denn erstens kann man statt ungeheuer langer und dicker Balken kleine, dünne, kurze und leichte Stücke Holz von geringem Werth brauchen; zweitens lässt es den ganzen innern Raum der Dächer frei, welchen das Gebälk oft unbewohnbar macht; und drittens werden dadurch wahre Gewölbe gebildet, jeder Verwendung und Verzierung fähig. Ausserdem gewährt es bedeutende Ersparnisse, indem seine Leichtigkeit nicht so dicke Mauern erlaubt, als es die grossen Bauhölzer erfordern; ferner dass alle Holzarten und die billigsten wie Tannen-, Linden-, Pappelholz u. s. w. am besten angewendet werden können; endlich auch dass vorkommende Reparaturen leichter sich bewerkstelligen lassen als bei jedem andern System der Zimmerarbeit. Diese Erfindung ist auch der hauptsächlichste Titel seines Ruhms geworden; die übrigen hat Ungemach der Zeit und des Glücks verschlungen, welches ihn jedoch während seiner Lebenszeit besser behandelt zu haben scheint. Die Gunst der Katharina von Medicis wies ihm die Einkünfte der Abteien von Saint-Eloi, Noyon und Saint-Serge d'Anvers an; auch wurde er, obgleich er erst die Tonsur hatte, zum Rath und ordentlichen Almosenier des Kö-

nigs ernannt. Diese verschwenderischen Gunstbezeugungen sollen ihn hochmüthig gemacht, was sehr möglich, und ihm Neider erweckt haben, was sehr wahrscheinlich. Zu letzteren soll der Dichter Ronsard gehört haben. Die Satyre: *La Truelle crossée* (die Mauerkelle mit dem bischöflichen Hirtenstabe, die man ihm zuschreibt) ist augenscheinlich gegen Delorme gerichtet. Als dieser Gouverneur der Tuilerien war, verweigerte er Ronsard den Eingang in den Garten. Der Dichter schrieb folgende drei abgekürzte Worte an das Thor: *Fort. reverent. habe*, welche der Künstler für französisch hielt und sich bei der Königin darüber beklagte. Ronsard erklärte dieselben für den Anfang eines Distichons des Ausonius, welcher dem Menschen, den das Glück erhoben, Bescheidenheit empfiehlt. Der Vers aber lautet: *Fortunam reverenter habe, quicunque repente dives ab exili progrediere loco.*

Delorme, Pierre Claude François, geb. 1783 zu Paris, ist einer der namhaftesten Schüler Girodet's, erwarb sich 1810—14 in Rom seine ersten Künstlersporen durch den „Tod Abels" und den „Tod Leanders," welche beiden Bilder durch Laugier's Stich bekannt sind. In Hero und Leander namentlich machte er grosse Hoffnungen rege, denn in den Formen zeigte sich Adel und Anmuth, ebenso in den Charakteren, und zugleich erkannte man in dem präcisen Pinsel die gute Girodetsche Schule. Dann machte sich 1817 seine „Erweckung des Töchterleins Jairi" bemerklich. 1819 trat er mit dem Christus im Limbus hervor, welches Gemälde für Notre-Dame bestimmt war und sich durch eine Menge charakteristischer Köpfe, durch ausserordentliche Rundung der Formen und Weichheit der Umrisse auszeichnete. Im J. 1822 war seine jetzt in der Luxembourger Gall. befindliche Darstellung des Cephalus und der Eos ein Hauptwerk der Pariser Ausstellung. 1824 erschien sein Gemälde Amors und der Psyche, 1827 sein „Hektor, der dem Paris Weichlichkeit vorwirft" (jetzt in der Gall. des Luxembourg), und 1831 war er mit vier Gemälden für Notre-Dame de Loretto beschäftigt. In allen seinen Werken herrscht reine Zeichnung, ernstedler Ausdruck, gefälliges Kolorit. Auch sein Stern ist, wie der seiner übrigen Strebensgenossen in der klassischen Richtung der französischen Kunst, seit dem Auftreten der freilich kühner malenden und dadurch alle Aufmerksamkeit an sich reissenden Romantiker hinter die Wolke der Zeit getreten.

Delos, die kleinste der Cykladischen Inseln, jetzt Dili genannt. Sie war dem gesammten Hellenenvolke ein heiliges Eiland und bildete als die jüngste der meerentstiegenen Cykladen den Mittelpunkt merkwürdiger Göttersagen. Ihr Aufsteigen aus der Tiefe lebte noch bei den Hellenen in dunkler Erinnerung fort und man erzählt sich, Poseidon habe sie mit seinem gewaltigen Dreizack aus den Fluten gehoben, worauf sie unstät umhergeschwommen sei, bis Zeus der Allmächtige sie mit diamantenen Ketten an die Felsen des Meergrundes gefesselt habe; nun sei sie eine sichere Zufluchtstätte für Latona geworden, um hier den Apollo und die Artemis zu gebären. Später kam Anios, der Schmerzenmann, welchen Apollo mit Rhöo, dem Mädchen des Granatapfels und Tochter des Traubenmannes Staphylos, in einem Kästlein versteckt mit der Mutter nach Delos und ward hier Begründer des berühmten Apollodienstes. (Diodor V. 62.) Fortan war die Insel der heiligste Sitz Apollo's, ja ihr Boden war so heilig, dass man hier keinen Todten begrub, sondern alle Leichen nach der Nachbarinsel Rhenia schaffte. Auch duldete man auf Delos keinen Hund. Die Stadt hatte attisch-ionische Bevölkerung, unter welcher auch eine besondre Gemeinde später aus Attika gekommener Kleruchen war, die das attische Bürgerrecht beibehielten. Der prachtvolle Apollotempel lag nahe am Hafen; aus Achtung vor diesem Heiligthum vergriffen sich selbst die Perser nicht an der ganz offen liegenden Stadt, obgleich letztere durch ihren ausserordentlichen Handel sowie durch ihren Nebenvortheil als Wallfahrtsort schon früh ungeheure Reichthümer erworben hatte und auch den Schatz des Städtebundes bewahrte. Seit Verlegung dieses Bundesschatzes nach Athen war Delos sammt den übrigen Inseln abhängig von den Athenern, blieb jedoch in voller Blüte bis in die Römerzeit, wo Menophanes, Feldherr des Mithridates von Pontus, durch grausame Verwüstung der Insel die Blüte und Herrlichkeit der Stadt gänzlich vernichtete. Vom Apollotempel zeugen heute noch etliche dorische Säulen, die in ihrer Bildung den besten attischen Monumenten verwandt sind; ferner einige höchst eigenthümliche Fragmente: niedrige Pfeiler, über denen je zwei Vordertheile knieender Stiere vorragen, verbunden mit dorischen Halbsäulen, und Gebälke dorischer Art, an welchen die Triglyphen mit Stierköpfen versehen sind. Nach Osann's Ansicht (vergl. dessen Aufsatz über den hörnernen Altar des Apollo auf Delos, im Kunstblatt 1837, Nr. 11) gehörten diese Fragmente höchst wahrscheinlich dem architektonisch ausgebildeten grossen Prachtaltare an, der unter dem Namen des hörnernen Altars so berühmt war, dass ihn einige Autoren des Alterthums mit unter den sieben Wunderwerken damaliger Welt verzeichnen. Sodann finden sich auf De-

los die Reste einer aus Philipps des Makedoniers Zeit stammenden dorischen Säulenhalle. Vergl. übrigens: Bröndsteds Reisen I. S. 59 und Dr. Ross' Reisen auf den griech. Inseln etc. I. S. 21—37. — Die Insel Delos führte bei den Alten auch die Namen Cynthia, Asteria und Ortygia. Nach ihr heisst Apollo Delios und Diana Delia. Berühmt waren die Delier durch ihre kunstvollen Erzarbeiten, wovon noch manches Ueberbleibsel auf Dili aufgefunden worden ist.

Delphi, eine der kleinsten, aber eine der wichtigsten altgriechischen Städte, die an der südlichen Abdachung des Parnass lag und durch ihr apollonisches Orakel das höchste Ansehn bei dem gesammten Griechenvolke genoss. Der weltberühmte Apollotempel mit dem berühmtesten Orakel des Gottes, die Amphiktyonie, die Pythischen Wettspiele, die Pyläa, die Fülle von Kunstwerken und historischen Merkwürdigkeiten, die sich im Laufe von Jahrhunderten in den dortigeñ Heiligthümern gesammelt hatten, machten Delphi zu einem der bedeutsamsten Centralpunkte des hellenischen Lebens in und ausser Griechenland. Apollo stieg (laut dem homerischen Hymnus auf den Pythischen Apollo) aus dem Olymp hernieder auf das zur Stadt Krissa gehörige Gebiet und stand alsbald am südlich gewendeten Abhange des schneeigen Parnassos, wo jähe Felsen überhangen, unter welchen ein tiefgewölbtes Felsenthal hinläuft. (Vergl. Vers 104—106.) Dort beschloss er sein Heiligthum anzulegen, legte selbst das Fundament und liess durch Trophonius und Agamedes das untere Geschoss (*λάϊνον οὐδόν*) bauen; das Volk aber führte den Tempel auf. Darauf tödtete Apollo den Drachen Pytho, von dem die neue Gründung den Namen bekam, wie er in der Iliade vorkommt, wo Homer der „felsigen Pytho mit den wohlgefüllten Schatzkammern" gedenkt (Ges. IX. 405), während in der Odyssee das Pythische Orakel angegeben wird, welches dem Agamemnon den Wendepunkt des trojanischen Krieges ansagt. Apollo sah sich nach Priestern um, die seinem Cultus vorstehen sollten, und da bemerkte er auf der Höhe des Meers ein Schiff mit Kretensern, welche von Knosos ausgefahren waren. Sogleich verwandelte sich der Gott in einen Delphin, lockte das Schiff in die Krissäische Bucht und nach Krissa, wo sie aussteigend die Göttlichkeit des Delphins, der sie geleitet, erkannten und nun dem Apollo Delphinios einen Altar errichteten. Dann zogen sie, begeistert von der herrlichen Jünglingsgestalt des Gottes, hinauf nach Python, den Päan nach kretischer Weise singend, indem der Gott voranschritt. Hier begründeten sie seinen Cultus und bald nach Entdeckung der Drachenhöhle auch sein Orakel. Auf diese Höhle ward ein Hirt, der am Parnass weidete, durch den berauschenden Dunst aufmerksam, der ihm aus derselben entgegenkam. Man fand den Hirten davon in profetische Begeistrung versetzt und stellte seitdem über die Felsenkluft, welche man nun in das Tempelgebiet mit einschloss, den heiligen Tripous (Dreifuss), auf welchem eine Priesterin, die Pythia genannt, die begeisternden Dämpfe empfing und in der Berauschung davon die Eingebungen des delphischen Gottes verkündete. Die Pythia musste zuvor ihren Leib und besonders das Haar in dem nahen kastalischen Quelle baden; dann bekränzte sie sich mit Lorber, liess sich auf dem lorbergeschmückten Dreifuss nieder, schüttelte den danebenstehenden Lorberbaum, von dem sie auch Blätter ass, und gerieth nun in ihre Verzückungen, wobei ihr Gesicht in alle Farben spielte, ein Schauer ihre Glieder durchlief und Klaggeschrei und Stöhnen aus ihrem Munde klang. Bald stieg ihr Zustand bis zur Wuth; ihre Augen rollten entsetzlich, Schaum trat vor ihren Mund; ihre Haare sträubten sich, und von dem aufsteigenden Dampfe fast erstickt ward die sich schrecklich auf ihrem Sitze Windende durch die Priester mit Gewaltmassregeln darauf erhalten; dann begann sie unter furchtbarem Geheul einzelne Worte auszustossen, welche von den Priestern sorgfältig aufgefasst, in Zusammenhang gebracht und schriftlich den das Orakel Befragenden übergeben wurden. Keiner, der einen Pythischen Orakelspruch verlangte, durfte ohne Geschenke für den Gott erscheinen, daher denn der Prachttempel desselben ungeheure Schätze enthielt und das ganze Städtchen voll war von hieher geschenkten Statuen und anderen Kunstwerken. — Merkwürdigerweise bestand bei den Alten der Wahn, Delphi sei der Mittelpunkt der Erde; man fabelte nämlich, Zeus habe, um die Erdmitte zu messen, zwei Adler, einen von Abend, den andern von Morgen abfliegen lassen, welche nun hier zusammengetroffen wären. Daher erklärt sich der zwischen goldenen Bildern zweier Adler stehende Omphalos, der sich mitten im grossen Tempel befand und als eine kuppelartige Erhebung von weissem Marmor, rings mit Binden behangen (wie er nicht selten auf Vasenbildern erscheint) das Bild des Erdnabels gewährte. Das Ganze war von einem schützenden Gitter (Thrinkos) umgeben. Die goldenen Adler verschwanden bei der Plünderung des Tempels durch die Phocenser. — Drei Strassen führten nach Delphi, „heilige Wege" genannt, weil sie zu den Heiligthümern hinführten. Die nördliche war die Strasse von Tempe durch Thessalien, Doris und Lokris; von Westen aber

kam die attische, welche Theseus gebahnt haben sollte und die unweit des attischen Pythion bei Oenoe in Böotien eintrat, nicht allein zu den Sendungen der Athener, sondern auch zu denen der Peloponnesier und Böotier dienend. Auf ihr befand sich unweit Delphi der durch Laios Tod von der Hand des Sohnes berühmt gewordene Kreuzweg, die Schiste. Die zur See Kommenden endlich landeten bei Krissa, von wo der Weg bis Delphi 60 Stadien (nach Strabo's Angabe 80 St.) betrug. Die Krissäische Ebene wurde völlig kahl gehalten, indem man, eines alten Fluches wegen, keinen Baum darauf wachsen liess. Delphi, dessen Stelle wahrscheinlich durch das heutige Kastri, ein armes Dörfchen, eingenommen wird, war mitten zwischen Felsen, in einem tiefgewölbten Thale zwischen Parnass und Kirphis gelegen; oben lag auf einer kleinen Fläche des Felsens der grosse Tempel mit seinem Hofe, darunter aber die Stadt, welche sich bis zum Flusse Pleistos theaterartig herabzog, in einem Umfange von 16 Stadien. Die ganze Oertlichkeit, vom jetzigen Kastri bis Kriso reichend, führte den poetischen Namen Nape (Felsenthal) und war auch durch das starke Echo der Felsen merkwürdig, das noch heute den Reisenden auffällt. Der alte Beschreiber Griechenlands, Pausanias, der im ersten Jahrhundert nach Christus lebte, kam auf seiner Wanderung nach Delphi von der erwähnten Schiste her, fand die Strasse in der Nähe der Stadt ziemlich steil und stiess in der letztern selbst zunächst auf mehre hintereinander liegende Tempel, von welchen der erste in Ruinen lag und der zweite seiner Weihgeschenke und Bildsäulen beraubt war, während der dritte, den Kaisern Roms geweihte, nur wenige Bilder aufwies. Der vierte, auf den er traf, war der Tempel der Athena Pronäa. Nahe bei letzterem fand er das Heiligthum des delphischen Heros Phylakos und in derselben Richtung ein Gymnasium. Von diesem setzte er seinen Weg aufwärts fort zu dem eigentlichen Pytho, dem Platze, wo der grosse Tempel der Orakelstätte stand, um den sich auf umfänglichem Tempelhofe (der von einer Mauer mit häufigen Durchgängen eingeschlossen war) kleinere Tempel, die Schatzhäuser, eine Menge Weihgeschenke, Statuen etc. befanden. Auf diesem Wege aus der Stadt zum Tempel hinauf sah er rechts abliegend die kastalische Quelle, in der Nähe des Tempels aber die Quelle Styx oder Delphuse, an welcher der Drache seinen Stand gehabt hatte. Der älteste Tempeltheil, den Homer als die „steinerne Schwelle" beschreibt, war ein kyklopisch gebautes kellerartiges Geschoss unter dem Tempel. Dieser wurde im ersten Jahre der 58. Olympiade durch einen Brand zerstört, worauf nun mit eingesammelten Beiträgen (wobei sich besonders die Hellenen in Aegypten auszeichneten und wo auch Amasis half) von den Delphern der grosse Aufbau begonnen wurde. Die Familie der Alkmäoniden übernahm den Bau um die Summe von 300 Talenten und übertrug die Ausführung dem Architekten Schintharos von Korinth. (548 vor Chr.) Es wird zur Ehre der Alkmäoniden erwähnt, dass sie den Bau schöner ausführen liessen, als der ursprüngliche Plan vorschrieb, indem sie die Vorderseite des Tempels aus Parischem Marmor erbauten, während sie nach dem Contracte nur den gewöhnlichen Stein aus Delphi's Nähe verwenden sollten. Indess scheint es, dass der Tempel wenigstens in einzelnen Theilen lange unvollendet blieb. Da der Bau nicht wie bei athenischen Tempeln eine Staatsangelegenheit, sondern auswärtigen Wohlthätern überlassen war, so erklärt es sich, wenn wir verschiedentlich noch in spätern Zeiten vom Fortbaue des Tempels hören. Der Scholiast zu einer Stelle bei Aeschines in dessen Rede gegen Ktesiphon bemerkt, dass Nero den Tempelbau zu Ende geführt habe; nach Plutarch's Notiz im Leben des Antonius hatte auch dieser Triumvir die Absicht ihn zu vollenden. Die Giebelfelder des Tempels, dessen Haupttheil in der 75. Olympiade beendigt ward, kommen schon bei Herodot in Erwähnung; einen Theil der Metopen des Frieses aber beschreibt Euripides (im Jon, V. 190—218). Die Giebelfelder zeigten auf der vordern Seite die drei delphischen Gottheiten, Artemis, Leto, Apoll unter den Musen, mit dem sich neigenden Gespann des Helios; auf der Hinterseite Dionysos im schwärmenden Chor der Thyiaden. An diesen Bildwerken hatten Praxias, Schüler des Kalamis, und später Androsthenes, Schüler des Eukadmos, gearbeitet. Den Hauptbalken schmückten, wie beim Parthenon zu Athen, goldene Schilder, vorn und rechts die durch die Athener zu Marathon von den Persern erbeuteten, hinten und links die durch die Aetoler den Galliern abgenommenen. Beide Völker, Perser und Gallier, hatten Delphi in unmittelbarer Nähe bedroht. Was den Inhalt der Metopen betrifft, so sah man dort (soviel wir nämlich aus Euripides' Andeutungen wissen) die Kämpfe der Götter mit den Giganten und die Thaten des Herkules. Trat man in den Pronaos ein, so las man an der Wand die Sprüche der sieben Weisen, obenan das *Γνῶθι σεαυτὸν* und das *Μηδὲν ἄγαν*. Auch das vielberühmte *Εἰ* (der blosse Buchstabe *ε*) war dort zu sehen, in einem Exemplare von Holz, das die Weisen selbst nach Delphi geweiht hatten, in einem von Erz (Ge-

schenk der Athener) und in einem von Gold, das die Kaiserin Livia dahingeschenkt hatte. Sehr schön war die Idee, dass man zu diesen Sprüchen und Erinnrungen an die sieben Weisen die Bildsäule des Vaters Homer stellte. Im eigentlichen Naos (Tempel) stand ein Altar des Neptun, zum Gedächtniss seines früheren Antheiles am Orakel, dann Statuen der Mören mit dem Zeus Moiragetes und dem Apollo Moiragetes, eine Gruppe, die den zum Orakel Schreitenden die theologischen Grundbegriffe der delphischen Weissagung sinnreich vor Augen stellte. Daselbst erblickte man auch die Hestia oder Opferstätte über dem Grabe des Neoptolemos (Pyrrhos), des Sohnes Achills, den ein Apollopriester getödtet hatte; ferner den Eisensessel des Pindar, wo dieser seine Hymnen auf den Gott zu singen pflegte. In das Innerste des Tempels, das „Adyton" oder auch in Anspielung auf den Orakelgott das „Manteion" genannt, gelangten nur Wenige; auch Pausanias weiss nur, dass im Allerheiligsten eine Goldstatue des Apollo stand. Hier war der Erdschlund, aus welchem der mantische Dunst stieg, mit dem kolossalen, wohl etwas vertieft angebrachten Dreifusse, denn es heisst von der Pythia, dass sie in das Manteion niederstieg, um sich auf den Dreifuss zu setzen, wonach man also diesen Theil des Tempels als hypäthrisch annehmen muss. Höchst merkwürdig durch seine Schicksale ist der Ueberrest des von den verbündeten griechischen Staaten nach dem Siege bei Platää auf gemeinsame Kosten nach Delphi geweihten Dreifusses. Dieser Dreifuss wurde unmittelbar beim Altar aufgestellt und bestand aus einem kunstvollen Gestell von Erz, gebildet aus drei in einander gewundenen Schlangen, auf deren Köpfen ein goldenes Becken ruhte. Pausanias sah nur noch das Erzgestell, denn das goldene Becken war den tempelräuberischen Phocensern nicht entgangen. Jenes Gestell kam nachmals durch Konstantin den Grossen nach Konstantinopel, wo er dasselbe in seinem Hippodrom (Circus) aufstellte, unter dessen Resten es noch heute vorhanden ist, nur dass den Schlangen die Köpfe abgehauen sind, seit Muhamed II. seinen Säbel daran erprobte. — Vom Tempel weiter aufwärts gehend sah Pausanias den Stein, welchen Kronos einst statt des Zeusknaben verschlungen haben sollte und der nach der Sage bei Hesiod (Theogonie V. 498) durch Zeus selbst zu Delphi niedergelegt ward. Er wurde täglich mit Oel gesalbt und an Festtagen mit unverarbeiteter Wolle umhüllt. Wieder in der Richtung zum Tempel traf Pausanias über der Quelle Kassotis stehend die berühmte Lesche der Knidier, ein Gebäude für geselligen Verkehr, das zugleich Sammelort vieler Kunstmerkwürdigkeiten war. Hier sah man z. B. den eisernen Untersatz des Kraters, welchen Glaukos von Chios für Alyattes gearbeitet hatte, das erste Werk der Löthekunst, die für Glaukos Erfindung galt. Den Hauptschmuck des Gebäudes aber bildeten die vom grossen Polygnot ausgeführten Wandgemälde, welche Scenen des trojanischen Krieges enthielten. Nach der Beschreibung dieser Wandbilder, die sich bei Pausanias findet, haben Neuere, namentlich die Gebrüder Riepenhausen, graphische Wiedergebungen versucht. Die Lesche der Knidier lag noch innerhalb der Mauern des Tempelhofes. — Bei der Plünderung durch die Phocenser wurde der delphische Tempel seiner meisten Gegenstände aus edlem Metall, auch derer, die aus Erz und Eisen bestanden, beraubt; die goldenen und silbernen münzte man aus, und aus den Erz- und Eisensachen machte man Waffen. Dennoch blieb Manches stehen, namentlich kamen die Steinbildwerke wenig in Berührung. Der Geograph Strabo, der den Tempel als sehr verarmt bezeichnet, sagt doch, dass die Weihgeschenke meistens noch geblieben seien. Später wurde Delphi durch Nero ausgeplündert; aber trotzdem zählt Plinius etwa noch 3000 Statuen zu Delphi; mit eigenen Augen aber sahen Plutarch und Pausanias dort noch eine Menge der herrlichsten Kunstsachen, die theils im Tempel, theils auf dem Tempelhofe, in angebauten Stoen, endlich in den Thesauren (Schatzhäusern) zu sehen waren, obschon die kostbaren Vorräthe der letztern am meisten gelitten hatten. Der Thesauren nämlich (besondrer Gebäude einzelner Staaten, worin diese und die ihnen verwandten oder befreundeten Städte ihre Weihgeschenke niederlegten) gab es eine ganze Reihe; so hatten z. B. die Sikyonier, Thebaner, Athener, Knidier, Syrakusier, Kypselos und die Korinthier, die Klazomenier, Akanthier, Siphnier, Spineten, Agylläer und Massilioten hier solche Schatzhäuser. Der Kunstwerke, die sich auf Siege in den Pythischen Spielen bezogen, gedenkt Pausanias nur ganz allgemein. Es bemerkt jedoch Justinus (XXIV. 7.) bei Beschreibung der Schlacht mit den Galliern, dass die Andringenden eine ungeheure Menge von Bildsäulen und Viergespannen beim Tempel gesehen hätten. Ausserhalb der Mauern des Tempelhofes nennt Pausanias ein Theater, das er als sehenswürdig bezeichnet, und zu alleroberst ein Stadion, das man aus der gewöhnlichen Steinart des Berges erbaut hatte, welches aber durch die Freigebigkeit des kunstsinnigen Herodes Attikus mit pentelischem Marmor ausgeschmückt ward. Von diesem Stadium stieg man weiter hinauf zu der Korykischen Grotte, einer

der prächtigsten Tropfsteinhöhlen. Dann ging es auf steilem Pfade zum Gipfel des Bergs, dessen höchste Spitzen in die Wolken ragten. Dort oben trieben nach der Sage die Thyiaden ihr nächtliches Wesen, in heiliger Raserei den Dionysos und den Apollo feiernd. Zwischen Delphi und der Hafenstadt Kryssa (die wegen grossen Frevels, den die Kryssäer am delphischen Heiligthume verübt hatten, im J. 591 vor Chr. zerstört worden war) befand sich der Hippodrom für Pferde- und Wagenrennen, und zwar in der Nähe des Kryssäischen Hügels, an welcher Stelle nun das grosse Dorf Kriso gefunden wird. — Das seit Perikles und Epaminondas (welche, wie später Demosthenes, das Misstrauen gegen die Pythia förderten) etwas gesunkene Ansehn Delphi's ward durch den merkwürdigen, natürlich für ein Wunder des Gottes ausgelegten Zufall wieder erhöht, dass die Gallier, die unter Brennus in Griechenland eingefallen waren, in unmittelbarer Nähe der delphischen Heiligthümer zur Umkehr bewogen wurden. Von Kaiser Hadrians Zeit an begann eine Restaurationsperiode für Delphi; die heiligen, erst von den Phokeern, dann von Nero ausgeplünderten Räume füllten sich von Neuem mit Gaben und Geschenken von Hellenen und Barbaren, die Stadt glänzte mit neuen oder restaurirten Gebäuden und hatte nun ein Ansehn, wie sie es lange entbehrt hatte. Die Münzen Delphi's (häufig mit dem Bild einer Ziege und eines Delfins) reichen bis in Caracalla's Zeit. Durch Konstantin wanderten Delphi's Kunstschätze nach Byzanz; doch erst der Verwüster Theodosius machte der Stadt ein völliges Ende. — Die Lage des Tempels, welche den Archäologen Leake, Ross und Thiersch noch unbekannt blieb, ist erst 1840 mit Sicherheit nachgewiesen an der noch an ihrer Stelle vorhandenen südlichen Stufe und an den herabgesunkenen, beim Bau eines Hauses zum Vorschein gekommenen architektonischen Trümmern. Die Grabungen innerhalb der Cella konnten wegen der dadurch bedrohten Wohnungen zu keinem Resultate führen; doch fanden sich deutliche Spuren der unterirdischen Kammern, welche einen Theil der Tempelschätze enthielten und einst von den phokischen Seeräubern aufgerissen wurden. Aus den aufgefundenen Säulentrümmern geht hervor, dass der Tempel im Aeussern ein Hexastylos von dorischer Ordnung war, die dorischen Säulen von 5 Fuss 2½ Zoll Durchmesser, während er im Innern eine ionische Säulenstellung enthielt, diese Säulen zu 2 Fuss 5½ Zoll Durchmesser. (Die 1843 zu Berlin erschienenen *Anecdota Delphica* von Ernst Curtius, welche hauptsächlich Inschriften bringen, enthalten einige kurze Mittheilungen über den Apollotempel, die durch einen Situationsplan der Gegend und durch Zeichnungen aufgefundener Architektur- und Skulpturreste veranschaulicht werden. So gibt die beigefügte Kupfertafel die Ansicht eines corrumpirten Kapitäls der ionischen Säulen, einrinnig mit gesenktem Kanal, und Restaurationen desselben von der Hand des Prof. Strack in Berlin. Ausserdem enthält diese Tafel die Darstellung eines Stücks von einer mit Blumen und Palmetten geschmückten Sima. Letztere zeichnet sich durch die streng griechische Linienführung des Blattwerks aus; auch das Kapitäl hat entschieden griechisches Gepräg. Diese Stücke sind also sicherlich älter als die unter den Antoninen vollbrachte Restauration des Tempels. Auf ders. Tafel werden noch die Reliefdarstellungen mitgetheilt, welche, leider sehr beschädigt, zwei Seiten eines Steines schmücken. Es sind Kämpfe hellenischer Reiter mit Barbaren, vermuthlich Galliern. Auch diese Reliefs sind im Style unzweifelhaft noch rein griechisch. Man kennt die ursprüngliche Bestimmung dieses Steines nicht, glaubt aber, dass er zum Tempel selbst nicht gehört haben könne. Vergl. Kunstbl. 1844, Nr. 59. — Delphische Münzen aus der röm. Kaiserzeit gewähren Abbilder von Tempeln, die uns aber über den Haupttempel in Ungewissheit lassen. Eine Trajansmünze von Delphi, die man bei Sestini (*Descript. num. vet. p.* 171. Nr. 3) mitgetheilt findet, zeigt einen Oktastylos, eine Münze der Faustina hingegen einen Tetrastylos, welcher letztere entweder der Tempel der Athena Pronäa oder das den römischen Cäsaren geweihte Heiligthum ist.) Vergl. noch Bröndsted's Reisen und Untersuchungen in Griechenland (I. S. 121 ff.); Wachsmuth's hellenische Alterthumskunde (II. 2); C. Zander in der Ersch- und Gruberschen Encyklopädie (I. 23. S. 403 ff.); Klausen ebendaselbst (III. 4. S. 303 ff.) und Preller's Art. in der Encykl. der klass. Alterthumswissenschaft.

Delphine spielen in der antiken Sage und Kunst eine sehr poetische Rolle. Apollo, als er sein Heiligthum auf dem Felsen Pytho, den nachherigen Tempel von Delphi, gründen wollte, verwandelte sich in einen Delphin, der ein Schiff der Kretenser begleitete und es zur Landung bei Krissa verlockte, wo er dann als schöner Götterjüngling sich zu erkennen gab und nun den Namen eines Apollon Delphinios empfing. In Anspielung darauf tragen viele delphische Münzen das Delphinbild. Ferner erscheinen die Delphine als die natürlichen Boten und Diener Poseidons (Neptuns), als Gespann des Muschelwagens der Amphitrite und der aus dem Schaume des Meeres geborenen Venus. Als Poseidon die Amphitrite zur Gemahlin haben wollte, diese aber zum Atlas

geflohen war, um dem Gott zu entrinnen, sandte derselbe mehre Boten aus, darunter den Delphin, den schnellsten Diener seines Wasserreichs. Dieser traf sie, als sie sich eben bei den atlantischen Inseln aufhielt, und verstand es sie zu überreden, dass sie auf seinem Rücken sich zu dem Beherrscher des Meeres tragen liess. Vor Freude über den glücklich ausgeführten Streich versetzte Neptun diesen Delphin unter die Gestirne. (Als Sternbild heisst dieser auch das *musicum signum,* weil es die Alten aus neun Sternen, der heiligen Musenzahl, bestehen liessen; es befindet sich in der nördlichen Halbkugel zwischen dem Aequator und dem Wendekreise des Krebses, nahe an der Milchstrasse, und wird umschlossen vom Adler, Pfeil, Fuchs, Pegasus etc.) Die alten Sagen schildern den Delphin als ein Meergeschöpf, das die grösste Empfänglichkeit für Musik hat und vom Gesange der Schiffer angelockt wird. Daher ist der D. ein die Wirkung der Musik bezeichnendes Hauptattribut Apollo's als musischen Gottes. — Dann ist auch an die poesievolle Erscheinung des Delphins in der Arionsage zu erinnern. — In der christlichen Legende erscheint der Delphin als Attribut des heil. Kalistratus und des heil. Martinian. Den römischen Krieger Kalistratus, der im J. 290 sein Martyrium erlitt, trugen zwei Delphine an den Strand, als er, eingenäht in einen Sack, in das Meer geworfen worden war. Der heil. Martinian hingegen, der, um Versuchungen zu entgehen, sich auf einer einsamen Felseninsel angesiedelt hatte, entdeckte eines Tages von einem gescheiterten Schiffe den einzigen geretteten Menschen, der aber zufällig ein reizendes Mädchen war, weshalb der Heilige, nachdem er der Schönen alle christliche Handreichung geleistet, alsbald sich ins Meer stürzte, um den neu angefachten Brand seines Herzens zu dämpfen. Menschenfreundliche Delphine trugen ihn jedoch wieder ans Land. Dies wundersame Geschichtchen wird in das J. 400 gesetzt.

Delvaux, Name mehrer Künstler, von denen vorzüglich beachtenswerth Lorenz Delvaux der Bildhauer, der um Beginn des 18. Jahrh. zu Gent geboren ward. Gery Heydelberg und P. D. Plumier unterrichteten den Künstler, der 22 Jahre alt von Belgien nach England ging, wo er bei mehrjährigem Aufenthalte schöne Werke geschaffen, von denen vornehmlich eine Gruppe in Stowe gerühmt wird. Walpole hat diese Werke beschrieben. Von England begab sich Delvaux nach Italien, wo er für Portugals König mehre antike Statuen im Kleinen kopirte. Zurückgekehrt in sein Vaterland liess er sich zu Nivelles nieder, wurde bald darauf zum Bildhauer Karls VI. ernannt und später zu Karls von Lothringen Hofbildhauer erhoben. Er fertigte eine Büste dieses Prinzen sowie die des Marschalls von Sachsen und jene der Kaiserin Maria Theresia. Die Kaiserin ehrte für diese Arbeit den Künstler mit einer goldenen Kette. Nivelles hat mehre seiner grossen Werke; Brüssel besitzt von ihm eine Kolossalstatue des Herkules und in der Karmeliterkirche daselbst ist sein Mausoleum des Leonhard van der Noot. Eins seiner Hauptwerke ist die schöne Kanzel der Kathedrale St. Bavo zu Gent, an welcher zu lesen: *L. Delvaux Gandaviensis, inven. et fec. Nivellis.* Seine von Godecharle verfertigte Büste wurde 1823 zu Gent im Sitzungssaale der Akademie aufgestellt. — Ein anderer Delvaux, Ferdinand Maria, ist des Ebenbesprochenen Enkel und ein sehr geschickter Maler, der auf der Akademie zu Gent studirte und dort mit dem Gemälde „Saul und David" im Jahre 1806 den ersten Preis errang. Er ging später nach Italien, wo er auch 1818 gestorben. Er excellirte besonders in effectvollen Darstellungen der Katakomben Roms, die er, um solchen Bildern doppeltes Interesse zu verleihen, mit historischen Staffagen zierte. — Ein dritter Delvaux, R. Henri Jos., geb. 1748, gest. 1823, war Kupferstecher, Schüler Noël Lemire's und Arbeiter in Taille-Douce. Gute Stiche von ihm sind: der wunderbare Fischzug (nach Rubens), der Jäger (nach Metzü), Hero und Leander (nach Fulgiron Harriet). Er arbeitete viel im buchhändlerischen Interesse, daher man seine meisten Blätter in Ausgaben französischer Autoren (Molière, Voltaire, Rousseau, Chateaubriand) findet.

Delveau, ein Brüsseler Maler unsers Jahrhunderts, der in Genre und Landschaft Lobenswerthes leistet. In der Speck-Sternburgschen Gallerie zu Lützschena bei Leipzig findet man von ihm einen „Mönch an einem Tische in einem Buche lesend." Durch das Fenster dringt starkes Sonnenlicht; ein grüner Vorhang verdeckt die Ausgangsthür im Hintergrunde. Das Bild hat 11 Z. Breite bei 15 Z. Höhe. — Man schreibt diesen Künstler auch Delvaux.

Delvenaer, ein in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. blühender Landschafter, dessen Werke von Houbraken gerühmt werden.

Demaratus; s. unter Korinth.

Demaretion; s. Damaretion.

Demarnette, dessen eigentlicher und voller Name *Jean Louis Demarne* lautet, ward im J. 1752 zu Brüssel geboren, kam nach dem frühen Tode seines Vaters, eines

österreich. Lieutenants, mit seiner Mutter nach Paris, ward einem Tapetenmaler in die Lehre gegeben, entlief jedoch mit einem Kameraden diesem geringfügigen Lehrer, durchwanderte Holland und Flandern, arbeitete dann in Rheims und auf einigen französ. Schlössern und wollte von Havre aus nach Ostindien gehen, als plötzlich ein grosser Ueberfluss an Geldmangel ihm Halt gebot. Da erschien der verlorne Sohn wieder vor seiner Mutter, die ihn wider sein Verhoffen ganz gütig empfing und ihn nun zu dem akademischen Maler Briard that. Hier trieb er die Uebungen im Zeichnen mit feurigstem Eifer, malte dann Geschichtliches, später Landschaftliches mit historischer Staffage, und nahm sich besonders Dujardins Werke zum Beispiel. Er bereiste, nachdem er acht Jahre Lehrzeit bei Briard bestanden, zweimal die Schweiz, um Studien nach der Natur zu machen. Nach und nach bildete er sich ein eklektisches System für Naturmalerei aus, worin er die Vorzüge des Dujardin, Berghem, van der Velde, Paul Potter, Wouverman und Ruysdael zu vereinigen strebte. Nach diesem System malte er Landschaften mit Thierstaffage, Mondschein- und Winterscenen, See- und Schlachtenstücke, und producirte auch in seinem kühnen Wetteifer mit den gedachten Meistern manches Vorzügliche, ohne es doch irgendwo zu besondrer Grösse zu bringen. Diejenigen nehmen den Mund wohl zu voll, die ihn den grössten holländischen und flämischen Meistern gleichstellen, denn was er von Geist, Anmuth und lebendiger Wahrheit zeigt, berechtigt noch nicht, sein Talent sehr hoch anzuschlagen und seine Manieren zu entschuldigen. Mannichfaltigkeit wird ihm am Gernsten nachgerühmt, obgleich sie bei einem Nachahmer so Vieler sich fast von selbst versteht. Demarnette hat auch 38 Blätter Viehstücke und Landschaften, die man in Rud. Weigels Kunstkataloge verzeichnet findet, in Kupfer gebracht. Sie zeugen von geistvoller Nadel und sind zum Theil in Berghem's und Glauber's Art. Sein Tod erfolgte zu Paris 1829, kurz nachdem er das Band der Ehrenlegion empfangen.

Demarteau, Gilles, Kupferstecher in Crayonmanier, geb. zu Lüttich 1732 (nach Joubert 1729), gest. zu Paris 1776. Er meinte der Erfinder der Crayonmanier zu sein, ein Irrthum, den er mit François, Magny, Bonnet und Andern theilte, die alle auch nicht wissen wollten, dass Lutma schon vorgearbeitet hatte und dass sie dessen Methode nur vervollkommneten. Doch brachte es Demarteau weiter als Alle, zu einer Vollendung, dass man seine Arbeiten oft für Zeichnungen hielt. Dabei war er auch ein sehr fleissiger Künstler, dessen Werk mehr als 560 Blätter enthält. Sie sind nach verschiedenen Meistern gearbeitet, z. B. nach Raffael (Kopf des Heliodor), Peter von Cortona (St. Martin, zu den Füssen Mariens knieend, reicht dem Christkind eine Lilie), Rubens (des Malers Kopf mit dem Hute), C. van Dalen (Jonas vom Wallfisch ausgespien), Bouchardon (nacktes Kind mit der Hippe), Boucher (vier Blätter: die Schäferin von ihrem Schäfer im Bade überrascht; Venus nebst zwei Amoretten; Amors Erziehung; der grosse Meierhof), Claude Dagomer (acht Blätter: Thierstücke), Huet (sechs Landschaften). Ein Kapitalblatt Demarteau's ist sein akademisches Aufnahmestück, welches den bei einem Aufruhr verwundeten Lykurg vorführt. — Man nennt Gilles Demarteau den „Aeltern“ zum Unterschied von seinem Neffen und Schüler Gilles Antoine D., welcher, ebenfalls in Lüttich geb., 1806 zu Paris starb. Dieser stach mit Erfolg in Zeichnungsmanier und in Farben für den von seinem Onkel in Paris etablirten Kupferstichverlag. Ganz vorzüglich schön sind seine Köpfe nach Domenichino und Andern.

Demetrius Phalereus, der Berühmteste aller Träger des Namens Demetrius, ausgezeichnet als Redner und Staatsmann, als Philosoph und Polyhistor, empfing gleich dem Dichter Menander, mit dem er sich innig befreundete, seine Bildung in der Schule des Theophrast, und gewann bald als Redner zu Athen, wo er im Sinne und Geiste Phocions die öffentlichen Angelegenheiten zu leiten suchte, einen solchen Einfluss, dass der König Kassander von Makedonien (Sohn Antipaters) dadurch bewogen ward, ihn im J. 317 vor Chr. als Regenten Athens einzusetzen. Zehn Jahre lang stand D. an der Spitze der athenischen Regierung, binnen welcher kurzen Zeit er die seit der Niederlage, welche die Athener und ihre Verbündeten bei Lamia durch Antipater von Makedonien erlitten, in ihrer Blüte gefährdete Stadt von Neuem volkreich und blühend machte. Die Dankbarkeit der Athener ging gegen den neuen Machthaber bis zu solcher Devotion, dass sie demselben auf einmal 360 Statuen errichteten, so viele nämlich, als das griechische Jahr Tage hatte. (Plutarch gibt die runde Zahl 300 an, aber nach Dio Chrysostomus, *Orat.* 37, waren es gar 1500!) Diese Ehrenmäler sollen sämmtlich Erzwerke gewesen sein, darunter viele ihn zu Wagen und zu Pferd vorstellten. Freilich wurden alle diese Statuen (bis auf eine einzige, welche sich auf der Akropolis befand) durch den Wankelmuth des Volkes wieder umgeworfen, als Phalereus, dem man auch Verschwendung und Ueppigkeit vorwarf, beim Anzuge des Demetrius Poliorketes Athen zu verlassen genöthigt war. Phalereus begab sich nach

Theben und von da nach Alexandria zu dem Beherrscher Aegyptens, Ptolemäus Lagi, bei dem er als erster Rathgeber die wichtigste Rolle spielte. Der Nachfolger des Lagi aber, Ptolemäus Philadelphus, verwies ihn nach Oberägypten ins Exil, wo er 283 vor Chr. am Biss einer Schlange starb. — Demetrius Phalereus war ein äusserst vielseitig gebildeter Mann und in allen Zweigen des menschlichen Wissens nach Weise der Peripatetiker bewandert, dabei begabt mit durchweg praktischem Sinn, daher er die Philosophie aus den Schulen der Gelehrsamkeit auf das Leben anzuwenden und für dieses fruchtbar zu machen suchte. In Athen, wo wegen der grossen Kosten die Aufführung von Dramen mit der prachtvollen Ausrüstung der Chöre in Abnahme gekommen war, liess er dafür durch Rhapsoden die Homerischen und andre Gedichte auf der Bühe vortragen. In Aegypten aber veranlasste er den Ptolemäus Lagi zum Sammeln und Ankauf von Büchern und legte so den ersten Grund zu dem, was unter Ptolemäus Philadelphus zur Vollendung gedieh, nämlich zur berühmten „Alexandrinischen Bibliothek.“ Von seinen vielen staatsmännischen, rhetorischen und philosophischen Schriften, die er in seiner Mussezeit zu Alexandria schrieb, hat sich Nichts erhalten. — Dieser Grösste und Weiseste aller Demetrier war zugleich eine höchst gewinnende Persönlichkeit; besonders rühmt das Alterthum den Zauber seiner schönen Augenlider, von welchen er den Beinamen Charitoblepharos empfing. Dieses Schmeichelwort bedeutet Einen, auf dessen Augenlidern die Grazien wohnen; nach Diogenes Laertius soll er freilich so eitel gewesen sein, sich selbst zuerst so zu nennen, wogegen Athenäus meldet, dass Phalereus sich willig den Namen seiner Schönen, die man Lampito nannte, und die Bezeichnung „Charitoblepharos“ zugleich habe beilegen lassen.

Demetrius Poliorketes, geb. 337 vor Chr., war der Sohn des Antigonus, Beherrschers von Asien, befehligte als Jüngling von 20 Jahren unter den Augen des Vaters bereits eine Reiterschaar in der Schlacht gegen Eumenes, erhielt bald den Oberbefehl in Syrien, um dieses Land gegen Ptolemäus von Aegypten (der sich mit Kassander, Lysimachus u. A. gegen den übermächtigen Antigonus verbündet hatte) zu vertheidigen, wagte in seinem Ungestüm ohne Berechnung seiner Kräfte die Schlacht bei Gaza (312 vor Chr.), wo er total geschlagen ward, errang aber dann durch einen kühnen Ueberfall bei Myus in Syrien einen vollständigen Sieg über den Aegypterfeldherrn Cilles. Hierauf schickte ihn sein Vater gegen Seleukus nach Babylon, wo D. zwar eine der beiden Burgen eroberte, aber bei der andern einen hartnäckigen Widerstand fand. Da er sah, dass hier die Macht des Seleukus, welcher inzwischen in Medien beschäftigt war, schon zu festen Fuss gefasst hatte, so zog er, ein Zusammentreffen mit der seleukischen Hauptmacht vermeidend, rasch nach dem westlichen Asien zurück und gab somit die Hoffnung auf, seinen Vater wieder in den Besitz des Ostens zu setzen. Als Ptolemäus den im J. 311 mit Antigonus geschlossenen Frieden durch Wegnahme cilicischer Städte brach, erhielt Demetrius den Auftrag, dem Aegypter diese Städte zu entreissen, den er auch mit ausserordentlichem Eifer vollführte. Ebenso rasch befreite er das von Ptolemäus belagerte Halikarnass in Karien. Doch keinem Befehle seines Vaters Antigonus unterzog er sich mit lebendigerem Interesse als dem zur Befreiung von Hellas, wo er die Macht Kassanders von Makedonien und Ptolemäus von Aegypten vernichten sollte. Hier glaubte Demetrius keinen schönern Ruhm ärnten zu können, als wenn er als Retter Athens, des glorreichen Muttersitzes griechischer Bildung, gepriesen würde. Mit 250 Schiffen von Ephesus aussegelnd näherte er sich Athen, wo man nicht das Geringste von seinem Vorhaben wusste, am 13. Juni 307 vor Chr., lief in den unverschlossenen Piräus ein und verkündete von hier aus den Athenern den Zweck seiner Sendung. Diese jubelten ihm entgegen, und der Regent der Stadt, Demetrius von Phalerum, wagte nicht die Uebergabe Athens zu versagen. Dionys, der Befehlshaber der Kassandrischen Truppen im befestigten Hafen Munychia, ward eingeschlossen; inzwischen aber zog Dem. nach Megara, das ebenfalls eine Kassandrische Besatzung hatte. Während der Belagerung dieser Stadt besuchte er bei Paträ die schöne Kratesipolis, Wittwe Alexanders von Stymphäa, welcher Besuch ihm fast Freiheit und Leben gekostet hätte, da unvermuthete Feinde das Zelt überfielen, in welchem er seine Zusammenkunft mit der Kratesipolis hielt. Nach der Einnahme Megara's kehrte er nach Munychia zurück, wo sich die Makedonier nun ebenfalls ergeben mussten. Jetzt folgte er dem heissen Ruf der Athener und hielt seinen feierlichen Einzug in der Stadt. Er verkündete die Wiederherstellung der alten Verfassung Athens, verhiess ein Geschenk von 150,000 Medimnen Getreide und Bauholz zu 100 Schiffen. Das Volk, entzückt über die Grossmuth des Demetrius und seines Vaters Antigonus, begrüsste Beide als Könige; man erklärte sie göttlicher Verehrung würdig, dekretirte ihnen goldene Kolossalbilder, errichtete zu ihrer Ehre zwei neue Phylen, Antigonis und Demetrias, und benannte

zwei Monate nach ihnen. Die Kunst stellte den Demetrius als neuen Dionysos und als Poseidons Sohn dar. Man sah ihn stierhörnig (*ταυρόκερως*) und in der Stellung des Meergottes abgebildet (wie ihn eine noch vorhandene, in Herkulanum aufgefundene Bronze vorführt, die wir hier holzschnittlich mittheilen). Um so viele und übertriebene Ehren wieder durch eine Ehre für die Stadt zu erwidern, vermählte sich Demetrius, obwohl er schon mit Phila, der Tochter Antipaters und Wittwe des Krateros, verbunden war, mit der Eurydike, der Urenkelin des Miltiades und Wittwe des Kyreners Ophellas. Plötzlich aber ward er aus diesem Taumelleben von seinem Vater abberufen; er musste in die östlichen Gewässer segeln, um Cypern der Gewalt des Aegypters zu entreissen. Menelaos, des Ptolemäus Bruder, stellte sich ihm auf Cypern in offner Feldschlacht entgegen, ward aber geworfen und zur Flucht in das starkbefestigte Salamis gedrängt. Bei Belagerung dieser Hauptstadt der Insel entfaltete Demetrius zuerst jenes Geschick, durch das er sich den Beinamen des Städteeroberers (Poliorketes) erwarb.



Er verschaffte sich aus Asien eine Menge Künstler, Handwerker und Material, und ordnete den Bau ungeheurer Maschinen an, darunter sich besonders die Helepolis auszeichnete. Doch vertheidigte Menelaos die Stadt sehr wacker, und als die Gefahr, der furchtbaren Wirkung der Belagerungsmaschinen zu unterliegen, ganz nahe war, gelang es ihm die grössten derselben in Brand zu stekken. Auch eilte Ptolemäus mit 140 Kriegsschiffen herbei; aber Demetrius errang, obgleich er nur 108 entgegenstellen konnte, durch die Kühnheit seiner Operationen einen so vollständigen Sieg, dass der Aegypter nur mit acht Schiffen davonkam. Nun ergab sich auch Menelaos, und Demetrius sah sich als Herrn der Insel. Unter den vielen Gefangenen, die er hier machte und wovon er eine ansehnliche Zahl ohne Lösegeld nach Aegypten zurückschickte, befand sich auch die Flötenbläserin Lamia, die ihren neuen Herrn bald zu fesseln verstand. Sein Vater, der feldherrliche Beherrscher Asiens, nahm mit der Botschaft von diesem glänzenden Erfolg auch die Begrüssung als König an und bewilligte den gleichen Titel dem siegreichen Sohne (306 vor Chr.). Nach dem vergeblichen Zuge gegen Aegypten, auf welchem D. als Befehlshaber der Flotte noch in dems. J. seinen Vater begleitete, gab die Belagerung von Rhodus seinem erfinderischen Geiste Gelegenheit, seine ungeheuren Hilfsmittel auf die verschiedenste und grossartigste Weise zur Einnahme der Stadt anzuwenden. Trotzdem hielt sich Rhodus, denn die Verhältnisse in Griechenland machten es rathsam, mit der Insel Frieden zu schliessen (304 vor Chr.). Athen war von Kassander bedroht; daher segelte Dem. mit grossen Streitkräften nach Griechenland ab, landete in Aulis und verkündete die Befreiung Griechenlands vollenden zu wollen. Fürchtend, von Macedonien abgeschnitten zu werden, hob Kassander seine Belagerung Athens auf, eilte den Thermopylen zu und entkam zwar der Verfolgung des Demetrius, aber Sechstausend von seinen Macedoniern gingen zu diesem über, und er verlor alle Macht die er über Hellas erworben. Mit höchsten Ehren ward nun Demetrius, der Befreier Griechenlands, in Athen empfangen; ja man bereitete ihm den Opisthodom des Parthenon zu seiner Wohnung. Er überbot aber die Freudetrunkenheit der Stadt durch seinen eigenen Taumel, denn er schwelgte im Tempel der keuschen Göttin, die er nur seine ältere Schwester nannte, in so zügelloser Wollust, dass Plutarch davon zu erzählen sich scheut. Mit dem Frühjahr 303 brach er auf, um die macedonischen und ägyptischen Truppen auch aus dem Peloponnes zu vertreiben. In Argos vermählte er sich am Feste der Hera (Juno) mit der Deidamia, Schwester des jungen Pyrrhus. Herr

in Hellas und im Peloponnes, ward er auf einem Synedrium zu Korinth zum Feldherrn der Griechen erhoben und ihm zu dem Feldzuge, der im nächsten Jahre gegen Kassander eröffnet werden sollte, der Beistand der Bundesstaaten verheissen. Inzwischen machte D. einen Zug nach Leukadien und Korcyra. Nach Athen zurückgekehrt liess er sich in die eleusinischen Mysterien einweihen und erlebte von den Athenern die unsinnigsten Schmeicheleien. Man nannte ihn den einzigen wahrhaften Gott, des Poseidon und der Afrodite Sohn; ja der Lamia und seiner andern Buhlerin Lenäa weihte man Tempel, sie hier als neue Venusinnen verehrend, und Lieblingen ihres „Königs" Demetrius baute man Altäre, ihnen hier Heroenopfer zu spenden. Ein Angriff auf Macedonien, womit D. im J. 302 den König Kassander bedrohte, hatte das Bündniss zwischen Kassander, Lysimachus, Seleukus und Ptolemäus zur Folge. Er eilte seinem von so vielen Feinden umringten Vater zu Hilfe nach Asien, eroberte Ephesus, ward aber nach der Schlacht bei Ipsus in Phrygien (im J. 301) zur Flucht genöthigt, denn sein Vater Antigonus fiel und so brach die asiatische Herrschaft, die sonst dem Sohne zugefallen wäre, zusammen. In dieser entsetzlichen Lage wagte er es stolz und kühn, sich aus seinem Sturze zu neuer Grösse emporzuarbeiten. Zwar war ihm des Vaters Reich verloren, aber ihm blieb noch der Besitz der stärksten Seemacht, die damals das Meer beherrschte; noch blieben Tyrus, Sidon, Cypern, noch die Inseln des ägyptischen Meeres in seiner Macht; im Peloponnes standen seine Posten, und vor allem blieb ihm sein liebes Athen, wo seine Schätze, seine Gemahlin und ein guter Theil seiner Flotte waren. Aber diesmal gestattete Athen, das er zum Mittelpunkte seiner Operationen zu machen gedachte, ihm keinen Eintritt, und so landete er nun (von Ephesus kommend, dessen Tempelschätze er trotz seinen Verlegenheiten unberührt liess) am Isthmus von Korinth, wandte sich dann nach Thrazien und beutete, um die Mittel zu Soldtruppen zu gewinnen, die Uferstrecken des Hellespont und der Propontis aus. Unverhofft gewann er an Seleukus, der sich aus Misstrauen vom Bunde mit Lysimachus und Ptolemäus getrennt hatte, einen Freund, indem derselbe um Stratonike (des Demetrius und der Phila Tochter) anhielt. D. segelte mit ihr nach Syrien, nahm unterwegs Cilicien in Besitz und traf zu Rossos im issischen Meerbusen mit Seleukus zusammen. Zugleich hatte sich Phila, die Mutter der Braut, aus Cypern eingefunden, und man bestimmte, dass diese nach Macedonien reisen und zwischen ihrem Gemahl Demetrius und ihrem Bruder Kassander den Frieden einleiten sollte. Durch Seleukus ward Demetrius jetzt auch mit Ptolemäus ausgesöhnt, welcher Letztere seinen Anspruch auf Cypern und Phönizien aufgab und selbst seine Tochter Ptolemais dem Poliorketes verlobte (300 vor Chr.). Indess konnten diese guten Einverständnisse nicht lange bestehen, denn Dem. Pol. beschäftigte sich unablässig mit dem Gedanken, wieder ein Reich zu erobern, das ihn den übrigen Königen gegenüber in bedeutsame Stellung brächte. Zunächst suchte er das in Griechenland Verlorene zurückzugewinnen, segelte im J. 297 dahin ab, erlitt aber nah der attischen Küste durch einen Sturm so grossen Schaden an seiner Flotte, dass ein Angriff auf Athen mit dem Rest seiner Schiffe nutzlos war. Die Ankunft einer zweiten Flotte erwartend wandte er sich nun gegen Messene, wo bei Belagerung der Stadt ihm ein Katapultenpfeil die Backen durchbohrte. Doch eroberte er die Stadt nebst andern schon früher in seinem Besitze befindlich gewesenen Orten; auch nahm er Aegina und Salamis, Eleusis und Rhamnus, und bedrängte Athen immer mehr. Hier hatte sich Lachares zum Tyrannen aufgeworfen, der aber den Athenern so unerträglich war, dass sie, obgleich sie sich zu hartnäckiger Gegenwehr gegen Dem. gerüstet hatten und dazu sogar von Lysimach und Ptolemäus unterstützt waren, sich lieber auf Gnade und Ungnade dem Poliorketes ergaben. Der Piräus öffnete sich und Dem. berief eine Volksversammlung, wo er den Athenern mit schonendem Wort ihren Undank andeutete, und vollkommne Vergebung aussprach. Der durch Abschneidung aller Zufuhr in Hungersnoth gerathenen Stadt schenkte er 100,000 Scheffel Getreide, und noch 5000 Sch. dazu, letztere aus Dank dafür, dass man ihm ein nicht gut attisches Wort verbesserte, welches ihm während seiner Rede ans Volk entschlüpft war. Nun war man wieder überschwänglich in seinem Lobe auf der Rednerbühne wie auf der Strasse. Hierauf zog Dem. in den Peloponnes, schlug den Spartanerkönig Archidamos bei Mantinea in Arkadien und drohte selbst Sparta einzunehmen, als er sich plötzlich nach Macedonien wandte, um in dem Streite, der nach König Kassanders Tode zwischen dessen Söhnen Antipater und Alexander ausgebrochen, seinen Vortheil zu ziehen. Alexander, sich vor der Hilfe fürchtend, die Dem. ihm bringen wollte, machte Miene, dieses Bundesgenossen sich zu entledigen, aber Dem. kam ihm zuvor und liess den jungen Prätendenten im J. 294 ermorden. Jetzt ward Demetrius selbst als König der Macedonier ausgerufen, wodurch er wenigstens für die Besitzungen in Asien entschädigt war, die ihm während seines Aufenthalts in Europa durch

Lysimach, Seleukus und Ptolemäus verloren gegangen. Bald rief es ihn wieder nach Griechenland, denn Theben und andre böotische Städte waren ihm abgefallen. Zwar fand er die Böotier durch seinen Sohn Antigonus Gonatas bereits besiegt, aber noch blieb die Belagerung Thebens übrig. Er schloss die Stadt auf das Engste ein, bediente sich einer ungeheuren Helepolis (des „Stadtbrechers," wie die von ihm erfundene Belagerungsmaschine benannt war), konnte sich aber erst nach grosser Anstrengung und vieler Menschenaufopferung Thebens bemächtigen, wobei er selbst eine gefährliche Pfeilwunde in den Hals erhielt (290 vor Chr.). Nun zog er gegen die Aetolier und ihren Bundesgenossen Pyrrhus; jene flohen aber in ihre Gebirge, daher er ihnen den Feldherrn Pantauchos nachschickte, während er selbst gen Epirus zog, das Gebiet des Pyrrhus verwüstete und sich mit dessen Gemahlin Lanassa, einer Tochter des Aagathokles von Sicilien, vermählte. König Pyrrhus besiegte inzwischen den Pantauchos, unternahm einen Raubzug nach Macedonien und zog, während Dem. in Pella krank lag, die Macedonier schaarenweis an sich. So zeigte sich, dass Dem. durch seine orientalische Ueppigkeit, durch seinen Hochmuth und seine muthwillige Verachtung alles Nationellen sich das macedonische Volk entfremdet hat, das nun mit Begeistrung auf die Persönlichkeit und die Tugenden des Epirotenkönigs blickte. Aufgeschreckt durch die Nachrichten, dass ihm der Besitz Macedoniens unsicher werde, raffte sich Dem. auf, trieb den Epiroten heraus und richtete nun, gleichsam als wenn er in Macedonien und Griechenland nichts mehr zu thun hätte, seine Gedanken auf Wiedergewinnung der asiatischen Herrschaft seines Vaters. Auch nach dem Westen, nach Sicilien und Grossgriechenland, richteten sich seine Blicke; aber vor der einen Idee: Herr des Ostens zu werden, trat jede andre zurück. Zunächst suchte er sich von Pyrrhus durch förmliche Abtretung macedonischer Landschaften Ruhe zu erkaufen; dann nahm er im J. 288 vor Chr. Rüstungen in so ungeheurem Maasstabe vor, dass Macedonien und Griechenland Opfer bringen mussten, wodurch die Kräfte beider Länder aufs Aeusserste erschöpft wurden. Er brachte ein Landheer von 98,000 Mann Fussvolk und 12,000 Reitern zusammen, und brachte die Flotte auf 500 Schiffe, darunter Fahrzeuge von nie gesehener Grösse (von 15 und 16 Ruderbänken) waren, so dass zur Bemannung der Flotte über 100,000 Ruderknechte erforderlich wurden. Unter solchen Umständen verbündeten sich abermals die bedrohten Könige Seleukus, Lysimach und Ptolemäus, denen auch Pyrrhus von Epirus beitrat. In den griechischen Gewässern erschien eine ägyptische Flotte, während Lysimachus von Thrazien her in das obere Macedonien drang. Demetrius, die Bewachung Griechenlands seinem Sohne Antigonus überlassend, wandte sich nun gegen den thrazischen König, ward aber durch die Nachricht, dass auch Pyrrhus wieder in Macedonien eingefallen sei, bewogen, den Rückmarsch zu machen, um dem gefährlichern Epiroten entgegenzutreten. Hatte sich schon auf dem Zuge gegen den König Lysimachus die Stimmung seines Heeres nicht erfreulich gezeigt, so wurde diese nun, als er Pyrrhus genüber lagerte, ganz unzweideutig. Da liefen erst Einzelne ins Pyrrhus Lager über; diesem Beispiele folgten Haufen und so ging das ganze Heer über, das nun den Pyrrhus zum macedonischen König ausrief (im Mai 287 vor Chr.). Dem. floh verkleidet nach Kassandria und eilte von da nach Griechenland. Durch Antigonus Gonatas war ihm die Herrschaft über Thessalien und die griechischen Staaten gesichert geblieben; nur Athen hatte sich befreit. Dem. belagerte zwar die Stadt, ward aber durch die Nachricht von einer nahenden Flotte des Pyrrhus, welchen Athen um Hilfe ersucht hatte, zum Abzug genöthigt. Jetzt zog er aus Griechenland mit 11,000 Mann Fussvolk und einer Anzahl Reitern, um sein Glück gegen Lysimach in Kleinasien zu wagen. Siegreich durchzog er Lydien und Karien, als aber des Lysimachus Sohn, Agathokles, ihn mit einem starken Heere verfolgte, blieb ihm nichts übrig als sich auf Seleukisches Gebiet nach Cilicien zu flüchten. Seleukus, dem kühnen Abenteurer, der seine Grossmuth angesprochen, nicht trauend, schickte sofort zur Sicherung Ciciliens ein Heer dahin ab. Da zog sich der eingeengte Dem. auf die festesten Punkte des Taurus zurück und stellte von hier aus an seinen Schwager Seleukus die Bitte, ihm zu gestatten, sich die Herrschaft über eine noch nicht unterworfene barbarische Völkerschaft zu erringen. Aber Seleukus stellte Bedingungen, denen sich der stolze Poliorketes nicht unterwerfen wollte; jetzt warf sich dieser, sich wie ein Löwe im Käfig gebärdend, mit seinen Schaaren von Punkt zu Punkt, überwältigte selbst einzelne Truppentheile des Seleukischen Heers und schlug sich mit Verzweiflungsmuthe bis in die Gegend von Issus durch. Da vernichtete aber eine schwere Krankheit, die ihn 40 Tage niederhielt, die kühnsten Hoffnungen, die er wieder gefasst. Die losen Haufen, die er noch besass, sprangen inzwischen zum grössten Theil von ihm ab, und als Dem. sich wieder erhob und mit dem Reste der Mannschaft durch die Amanischen Pässe nach Syrien drang, um den Seleukus bei Nacht in seinem La-

ger zu überfallen, vereitelten Ueberläufer den Plan; vor dem am folgenden Tage anrückenden Seleukus aber warf der Demetrische Haufe die Waffen weg, und auch Demetrius musste, da ihm seine Flucht zur Küste, um dann zu Schiffe davonzukommen, nicht gelang, sich in die Hände des Seleukus ergeben (286 vor Chr.). Dieser liess ihn nach Apamea am Orontes bringen, wo er in freier Haft königlich gehalten wurde. Das Ansinnen des die Freilassung des Dem. fürchtenden thrazischen Königs Lysimach, welcher 2000 Talente für die Tödtung des gefährlichen Gefangenen bot, ward von Seleukus mit Verachtung zurückgewiesen; ebenso wenig erhörte aber auch Sel. die vielen Bitten von Fürsten und Städten um Freilassung des Poliorketes, und vergebens bot Antigonus Gonatas sich selbst und alles, was er noch im Besitz hatte, für des Vaters Freiheit an. Dem. Pol. starb nach dreijähriger Gefangenschaft (in welcher er anfangs mit Jagen und Wettrennen sich beschäftigte, dann aber bei Wein und Spiel die Bitterkeit seiner Lage zu vergessen suchte) im J. 283 vor Chr., und zwar in einem Alter von 54 Jahren. Seine Asche kam in goldener Urne nach Hellas; sein Sohn Antigonus war mit seiner ganzen Flotte ausgesegelt, um sie feierlichst in Empfang zu nehmen. Alle an der Wasserstrasse liegenden Städte zeigten Beweise ihrer Theilnahme. Zu Korinth, wo die Asche ausgeschifft ward, feierte man ein Todtenfest, und zu Demetrias in Thessalien, welche Stadt eine Gründung des Demetrius war, fanden dann seine Staubreste die Ruhestatt. — Kinder des Dem. Pol. von Kassanders Schwester Phila (die sich im J. 287 vergiftete, um den Sturz ihres Gemahls nicht zu überleben) waren Antigonus Gonatas und die an Seleukus vermählte Stratonike. Eurydike gebar ihm einen Sohn Korrabos; Deidamia (die bald nach dem J. 300 vor Chr. starb) einen Sohn Alexander. Mit einer Illyrerin zeugte er Demetrius den Hagern, und mit Ptolemais, der Tochter des Ptolemäus von Aegypten, den „schönen Demetrius," der durch seine Reize die Liebe des Philosophen Arkesilaos und die Herrschaft über Cyrene gewann, welcher letztre Gewinn ihm aber den Verlust seines Lebens zuzog. — Demetrius Poliorketes erschien schon in seiner Aeusserlichkeit ausserordentlich; Plutarch, der sein Leben beschrieben, sagt, dass sein edles und schönes Ansehn von keinem Künstler habe erreicht werden können. Das Fragment einer Büste in grossartigem Style sieht man im Louvre unter Nr. 680. Vergöttlicht, in ganzer Figur, zeigt ihn die herkulanische Bronze, nach welcher unser Holzschnitt gearbeitet ist. Die Stellung ist höchst treffend für diesen kühnen und wahrhaft romantischen Charakter der antiken Welt. Während er wie ein meerbeherrschender Poseidon auftritt, lassen kurze Stierhörner ihn als neuen Dionysos erscheinen, so auf die üppige Romantik seines Lebens hindeutend. — Die auf seinen Namen lautenden Münzen sind von trefflicher Zeichnung und Ausführung; auf den meisten steht auf der Rückseite ein auf das Feinste gearbeiteter Neptun. So zeigt z. B. eine Silbermünze auf der Vorderseite den Kopf des Königs mit dem Diadem und dem Horne, auf dem Revers aber den Meergott, der sich auf den Dreizack und das emporgesetzte rechte Bein stützt. — Vergl. Visconti: *Iconographie Grecque pl.* 40, *n.* 1, 3, 4; ferner *Antichità di Ercolano, Bronzi t. I. tav.* 65, 66.

Demetrius, ein Hierodule der Artemis, vollendete mit Päonius die Architektur des Dianentempels zu Ephesus. — Ein gleichzeitiger Erzgiesser desselben Namens, aus Alopeke in Attika gebürtig, ging soweit in der Naturnachahmung, dass er selbst das Unvollkommene und Hässliche treu wiedergab, was ihm natürlich Tadel zuzog. Eine solche pure Naturkopie war seine statuarische Darstellung des korinthischen Feldherrn Pelichos, welcher kahl, mit Hängebauch und halb entblösstem Leibe, mit sichtbaren Adern und vom Winde zerzaustem Barte sich präsentirte. Ferner goss er das Bild der Lysimache, die 64 Jahre lang als Priesterin der Pallas Polias zu Athen lebte; dann die Statue einer Minerva musica, bei welcher nämlich, wenn man eine Zither in der Nähe spielte, die Drachen am Gorgohaupte mittönten; endlich das Bild des Kunstreiters Simon, der zuerst über die Reitkunst schrieb und in das athenische Eleusinium ein erzenes Pferd weihte, auf dessen Basis seine Lehre über das Pferd in Relief dargestellt war. (Aloys Hirt glaubt diese Darstellung auf einem unter Nr. 22 im Museo Nani zu Venedig aufbewahrten Relief zu erkennen.) — Ein dritter Künstler Demetrius wird in der Apostelgeschichte (19. 24.) erwähnt; dieser war Goldschmied zu Ephesus und machte silberne Tempelchen der Diana.

Demokles, genannt Kalós (der Schöne), war ein athenischer Knabe, der von dem königlichen Lüstling Demetrius Poliorketes in einem Bade überrascht ward, aber der Schändung durch den tollen Knabenliebhaber nur dadurch entging, dass er in einen mit siedendem Wasser angefüllten Kessel sprang. (Nach Plutarchs Erzählung in seiner Schilderung des Dem. Pol.)

Demokopos, ein alter hellenischer Architekt, der den Beinamen „Myrilla" trägt und als Erbauer des Theaters zu Akragas (Syrakus) genannt wird.

Demokritos, Name eines sikyonischen Bildgiessers, der ein Schüler des Pison und im fünften Gliede Schüler des Kritios war. Er bildete Philosophen und Siegerstatuen; seine Blüte fällt um die hundertste Olympiade. Man schreibt ihn, da er aus Sikyon war, auch dorisch „Damokritos." Ferner hiess so ein Toreut, der nach Athenäus XI. die sogen. „Rhodischen Becher" ciselirte.

Demoleon, Name eines von Achill erlegten Trojaners, der ein Sohn Antenors war, sowie eines Kentauren, der durch Theseus auf der Hochzeit des Pirithous erlegt ward.

Demoleus, ein durch Aeneas erlegter Hellene, dessen Panzer vom Sieger beim Wettkampf in Sicilien als Preis ausgesetzt wurde. Vergl. Virgils Aeneide V. 258 ff.

Demon, ein Philosophenbildner in Erz, der vielleicht, da er mit dem Bildgiesser Demokritos zusammengenannt wird, um die hundertste Olympiade blühte. (Plinius Naturgesch. B. XXXIV. 8, 19.)

Demonax, ein Cyprier und zur Schule Epiktets zählender Philosoph, der ein inniger Freund des geistreichen Spötters Lukian war, welcher letztre ihm auch eine eigene Schrift gewidmet hat. Demonax war etwa um das J. 90 nach Chr. geboren. Als die Athener das Volk in Korinth nachahmen und auch bei sich die unmenschlichen blutigen Fechterspiele einführen wollten, widersetzte sich Demonax diesem Vorhaben mit aller seiner Beredtsamkeit, indem er erklärte: man müsse zuvor den Altar der Barmherzigkeit und des Mitleids umwerfen, ehe man sich entschliessen könne, jene grausamen Spiele zu sehen. Nichts destoweniger wurde die schreckliche Fechterei auch in Athen eingeführt; aber nicht lange nachher eiferte Apollonius von Tyana mit solchem Erfolge dagegen, dass die Athener nun diesen Schauspielen wieder entsagten.

Demonax von Mantinea regierte Cyrene in Afrika während der Minderjährigkeit Battus IV. und lebte gleichzeitig mit Pisistratus. Auf seinen Namen lautet eine übriggebliebene Goldmünze, die aber wohl nicht aus seiner Zeit herrührt, sondern später zu seinem Andenken geschlagen worden sein mag. Man findet ihn darauf stehend dargestellt, mit einer Binde ums Haupt, aus welcher Stralen spriessen. Er hat ein Widderhorn über dem Ohr, hält in der Rechten eine Nike (Siegesgöttin) und in der Linken ein Scepter.

Demonike, Tochter Agenors, mit welcher Ares den Euenos, Molos, Pylos und Thestios zeugte.

Demophon (auch Demophoon geschrieben) ist ein Sohn des Theseus und der Phädra, der mit nach Troja ging, wo er seine Grossmutter Aethra aus der Gefangenschaft der Helena befreite. Auf der Rückkehr von Troja sah ihn die thrazische Königstochter Phyllis, die sich sofort in ihn verliebte, sich aber nachher den Tod gab, als er von Athen, wohin er vor der Vermählung gereist war, nicht zu der versprochenen Zeit zurückkam. Die Götter verwandelten sie in einen Baum (Ovid's Heroiden II.). Demophon trat später für die Herakliden gegen den Eurystheus auf, der in der Schlacht fiel. Auch wandte sich der fluchbeladene Orest an den Heros Demophon, als man eben in Athen die Anthesterien feierte. — Den Namen D. trägt übrigens ein von Camilla in Italien getödteter Gefährte des Aeneas.

Demoptolemos war einer der Freier um die Helena, der von Odysseus getödtet ward. S. Odyssee XX. 242. 266.

Demos, Volk, Gemeinde. Durch Kleisthenes war der gesammte Grund und Boden von Attika in Demoi abgetheilt. Die Demen waren in vielen Beziehungen selbständige Körperschaften, hatten ihre eignen Sacra (Demotika hiera), ihre eignen Grundstücke, ihre eignen Behörden (Demarchen, Schatzmeister, Euthynen nebst Beisitzern, Schreiber etc.) und selbst das Recht eigener Münzung, wenn sie genug vermögend waren es auszuüben. Vergl. über die von attischen Demen geschlagenen Münzen Eckhel's *Doctr. num. I.* 2. S. 222 ff., Combe's *Mus. Hunter.* S. 132, Harduin S. 459. — Der athenische Demos war von Leochares, dem Meister eines berühmten Ganymedes, in einer Statue dargestellt worden, die zu Athen neben einem Zeus von demselben Meister aufgestellt war. Auf einigen Münzen findet sich um einen jugendlichen Kopf die Umschrift *ΔΗΜΟΣ*, auch *ΙΕΡΟΣ ΔΗΜΟΣ* (das geheiligte Volk, die heilige Gemeinde); auf andern liest man dasselbe Wort bei einer bärtigen Figur. Merkwürdig bleibt sodann ein geschnittener Stein, der ein Bündel von Stäben mit zwei Beilen in der Weise der römischen Fasces zeigt und zur Beischrift das ältere Wort *ΛΑΟC* hat, was wiederum das Volk, aber im weiteren Sinne, bedeutet. In diesem Bildsteine scheint die Volksherrschaft, die Demokratie, allegorisirt zu sein.

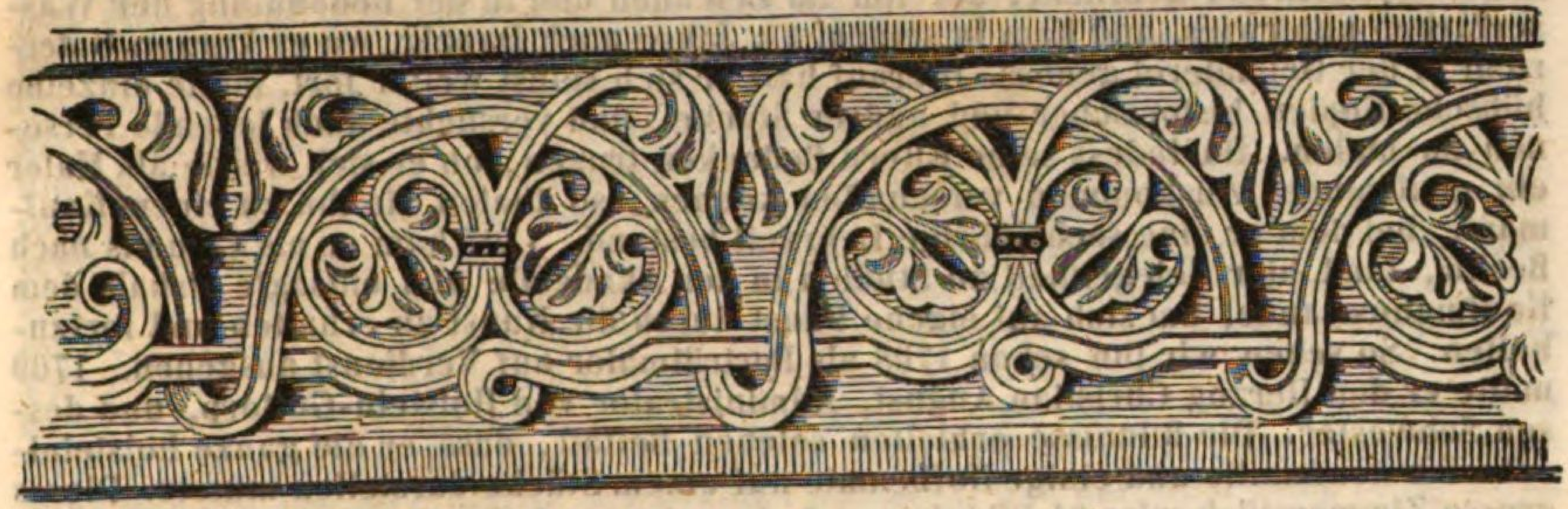
Demosthenes. Büsten und Statuen dieses grossen Redners und Staatsmannes der Hellenen waren an unzähligen Orten des Alterthums aufgestellt. Zu Athen sah man seine vom Volk errichtete Porträtstatue aus Erz; hier hatte der Redner ein Schwert

zur Seite, denn also bewaffnet sprach Demosthenes, als Antipater die Auslieferung der athenischen Demagogen forderte. Die Inschrift am Sockel dieser Statue hat uns Plutarch in seiner Schilderung des grossen Atheners erhalten. Von den vielen demosthenischen Bildnissen in Erz und Marmor aber, die im Alterthume vorhanden waren, sind freilich nur sehr wenige auf uns gekommen, die sich völlig als solche beglaubigen. Im vorigen Jahrh. förderten die herkulanischen Nachgrabungen zwei kleine Brustbilder von Erz zu Tage, die kleiner als die Natur sind. Auf dem kleinsten dieser Erzbilder fand man den Namen des berühmten Mannes in griechischen Charakteren am Sockel eingegraben. Geleitet durch dieses Brustbild, das seitdem im Museo d'Ercolano bewahrt wird, hat man dann mehre Köpfe in Marmor als Bildnisse des grossen Redners erkannt. Einer der schönsten solcher Köpfe wurde einer sitzenden Statue im Vatikanischen Museum aufgesetzt, wovon man die Abbildung in Visconti's *Museo Pio-Clementino* (*tom. III. tav.* 14) findet. Eine ganze stehende Figur des Demosthenes aus weissem Marmor, die in den Besitz des Herzogs von Dorset kam, wurde in Campanien gefunden; sie ist in Fea's Werke (*tom. II. tav.* 6) abgebildet, wo auch (S. 254) einer andern ähnlichen, aber minder gut erhaltenen Statue in der Villa Aldobrandini zu Frascati Meldung geschieht. Im Museo des Principe Piombino zu Rom befindet sich (laut Visconti: *Mus. Pio-Clem. t. III.* S. 15) ein tiefgeschnittener Stein, in welchem Dioskorides den Kopf des Demosthenes ganz von Angesicht vorgestellt hat. Diese treffliche Gemme wurde von Winckelmann sowie von Bracci (*Memorie degli Incisori, tom. II. tav.* 69) als das Porträt eines Unbekannten edirt; Beide nennen den Stein irrig einen Carneol, denn er ist ein sehr schöner Amethyst. In der Villa Pamfili bei Rom findet sich ein schildförmiges Hochrelief mit Demosthenes Brustbilde und eingegrabenem Namen. Dieses Denkmal hätte schon früher als die herkulanische Bronze zur Erkenntniss des demosthenischen Bildnisses verhelfen können; weil es aber nur mittelmässig gearbeitet ist, so mag man auf dasselbe wenig geachtet und sogar das Alterthum der Inschrift, welche Visconti für wirklich antik hält, bezweifelt haben. Visconti hat auch (*Museo Pio-Clem. tom. VI. tav.* 37) eine Herme bekannt gemacht, die unter den noch vorhandenen Bildnissen des Demosthenes wohl eins der vorzüglichsten sein mag. Ein kleines erhobenes Bildwerk aus gebrannter Erde, das etwa 1⅓ Palm Höhe bei 1 Palm Breite hat und vor Winckelmanns Zeit an den Doctor Mead nach England kam, zeigt die ganze Figur des D. in dessen Alter; der Kopf hat vollkommene Aehnlichkeit mit jenen herkulanischen Brustbildern; der Redner sitzt auf einem quadratischen Steine, halb nackt und mit geneigtem Haupte voll Ueberlegung, hält in der Linken, die auf den Stein gestützt ist, eine gerollte Schrift, und fasst mit der Rechten sein Knie. Am Steine steht sein Name: *ΔΗΜΩΣΘΕΝΗΣ*, unter diesem das Wort: *ΕΠΙΒΩΜΙΟΣ*. (Vergl. die Abbildung bei Fea.) Es stellt also der Stein einen Altar (*βωμος*) vor, und zwar den Altar im heiligen und unverletzlichen Tempel des Poseidon auf der Insel Kalauria, unfern des Gestades von Trözene, wohin sich Demosthenes aus Athen vor der Verfolgung Antipaters, Statthalters von Macedonien, gerettet hatte, und wo er in seinem 62. Lebensjahre das Gift nahm, das er in seinem Fingerringe verschlossen trug, um damit einer Ueberlieferung in seines Feindes Hand zu entgehen. In dem um gedachten Tempel eingeschlossenen Platze befand sich noch zu Pausanias Zeit das Grabmal des grossen Mannes, welcher vor den Verfolgern hier am Altare des Gottes Schutz gesucht hatte, nur um frei sterben zu können! — Die Glyptothek zu München weist eine Herme des D. auf, wo der Kopf von höchst charaktervollem Ausdruck ist und mit Nr. 29 in Visconti's *Iconographie Grecque I.* übereinstimmt. — Vergl. auch die Büsten in Millingen's *Inedited Mon. II.* 9., wo man ebenfalls den feurig bewegten Patrioten erkennt.

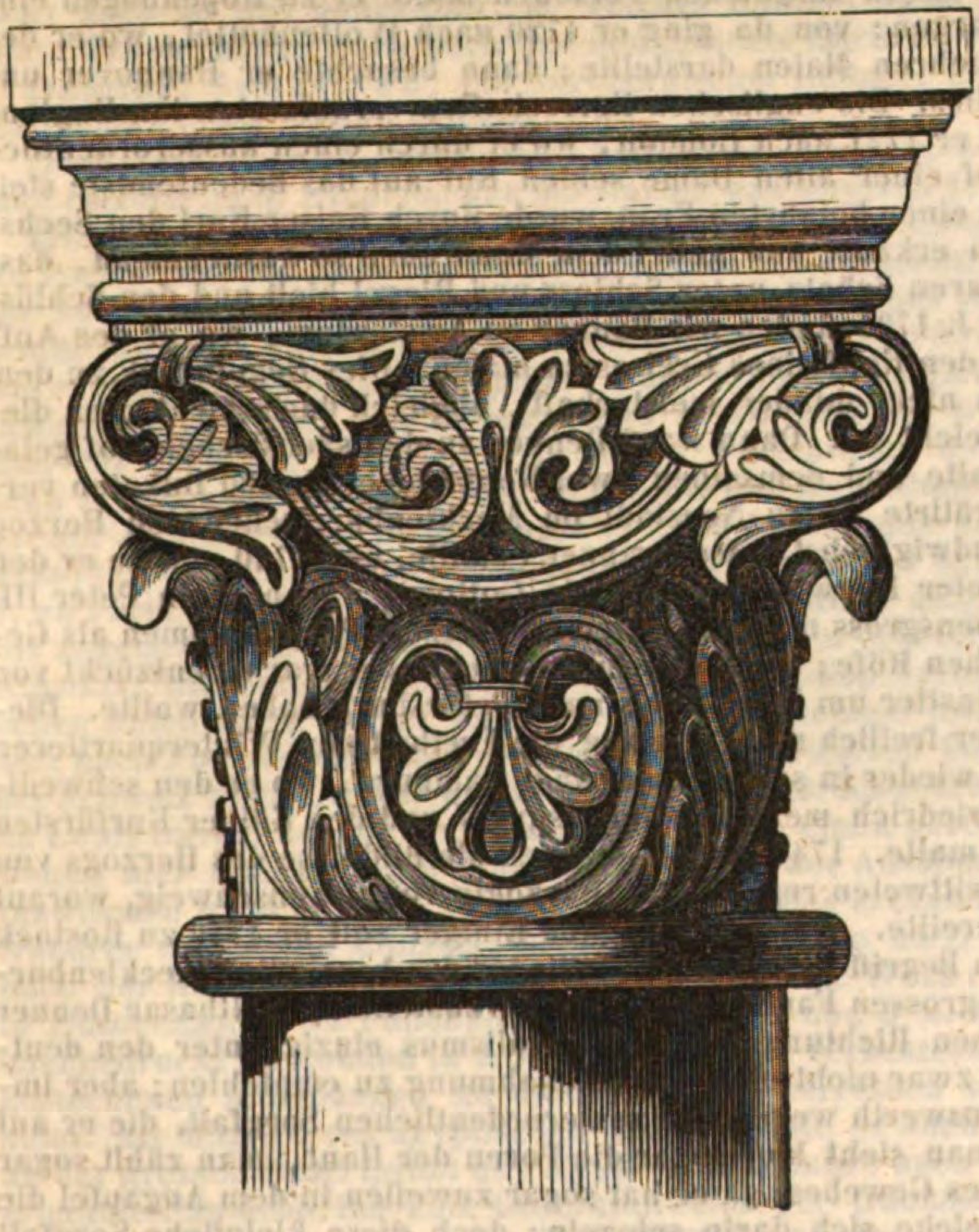
Dendrophoros (lateinisch *Arboriger*) nennt man den Silvan (Waldgott), sofern derselbe einen jungen Baumstamm zu tragen pflegt. (Millin's *Galérie myth.* 289; Clarac *pl.* 224, auch *pl.* 164 und 345.) Auf Reliefs an Altären, die dem Silvan und Herkules zusammen geweiht sind, findet man Letztern ebenfalls als Dendrophoros dargestellt, indem er einen Fichtenzweig in der Hand hält. Einzig in seiner Art ist „Herkules-Silvan“ auf dem Basrelief im Palast Rondanini zu Rom, welches Winckelmann unter Nr. 67 seiner Denkmale mittheilt. Auf diesem Marmorbildwerke erkennt man zugleich, woher die Dendrophoren kommen, die man als eine religiöse, dem Herkules geweihte Brüderschaft geschildert findet. Diese religiösen Dendrophoren (nicht zu verwechseln mit den in einigen Inschriften in Gesellschaft von Zimmerleuten und Schmieden genannten, auf Feldzügen das Holz für Lager, Verschanzungen und Nothbrücken beschaffenden D.) haben ihren Namen offenbar davon, dass sie bei den Festen des Herkules mit Baumzweigen aufzogen.

Denkendorf, ein merkwürdiges, jetzt in seinem Kreuzgange zerstörtes Kloster

bei Esslingen in Schwaben, das von einem Grafen Berthold von Beutelsbach (einem Stammverwandten des jetzigen kön. Hauses Würtemberg) gestiftet ward und den Namen eines Klosters zum heil. Grab erhielt. Jener Graf Berthold machte nämlich verschiedene Reisen zum heil. Grab nach Jerusalem und fasste dort den Gedanken, daheim eine ähnliche heil. Grabkirche zu seinem Kloster zu bauen. Diese Klosterkirche



gründete er im J. 1124, und er scheint ihre Vollendung erlebt zu haben; wenigstens starb er erst 1143 (zu Botzen, auf dem Heimwege von seiner letzten Pilgerfahrt). Der Bau stellt sich als eine Pfeilerbasilika von eigenthümlicher Anlage dar. Nach 1377 wurde Manches im Innern verändert. Die Arkaden des Mittelschiffs sind spitz, die Fenster darüber rundbogig. Der Chor ist erhöht und rechtwinklich gradlinig geschlossen.



An den Chormauern zieht sich eine Rundbogengallerie auf Säulchen mit Schilfblattkapitäl herum. Gleicherweise sind die Aussenmauern des Mittelschiffs (wie der Chorgiebel der Pfarrkirche von Faurndau bei Göppingen) mit je drei Rundbogen auf Säulchen mit Schilfblattkapitell ausgesetzt. Dem Mittelschiff legt sich westlich vor eine dreischiffige, kreuzgewölbte Vorhalle, auf massiven Pfeilern unter schön verzierten Kapitellen und mit Halbsäulen daran für die Gewölbegurte. Darüber der leichte viereckige Thurm in vier Etagen mit Lissenen und Rundfriesen. Die Kirche ist an einem Bergabhange hinausgebaut, und die gewaltigen Substructionen boten den Raum zu einer grossen Krypta, dem heiligen Grab, das ein spitzes Tonnengewölbe, an den Kapitellen der die Scheidgurte tragenden Wandpfeiler schöne Sculpturen und an den Wandflächen interessante Malereien zeigt. — Wir theilen aus Kloster Denkendorf zwei ausgezeichnet schöne Details mit, eine Friesverzierung und ein Kapitäl, welche beide ein kleines Zeugniss von der Herrlichkeit der alten Chorherrenkirche geben mögen. — Bis zum J. 1815 war das Denkendorfer Kloster noch vortrefflich erhalten; jetzt aber befindet es sich in einem sehr traurigen Zustande, denn der herrliche Kreuzgang mit seinen

Denkmalen, der in Privatbesitz überging, wurde durch Umwandlung zu einem Fabrikgebäude grösstentheils zerstört.

Denner, Balthasar, geb. zu Hamburg 1685, gest. daselbst 1747, war der Sohn eines mennonitischen Predigers, zeichnete bereits in seinem achten Jahre verschiedene Kupferstiche mit grossem Geschick nach, ward nun zu einem mittelmässigen Maler nach Altona gebracht, der ihn im Zeichnen und in der Behandlung der Wasserfarben unterwies, und kam in seinem 14. Jahre nach Danzig, wo er kurzen Unterricht in der Oelmalerei genoss. Hierauf half er sich selbst weiter fort, malte einzelne hübsche Kopien historischer und andrer Stücke, und versuchte auch lebende Personen zu malen. Da indess seine Eltern Bedenken trugen, ob er sich werde als Maler ein genügendes Auskommen verschaffen können, so thaten sie ihn zu einem Kaufmann, bei dem er eine sechsjährige Lehrzeit bestand. 1707 kam er als Commis nach Berlin, fand hier Gelegenheit zu Studien in der Akademie und entsagte alsbald dem Kaufmannsstande, um sich auf eigene Faust durch die Kunst zu erhalten und fortzuhelfen. So sehen wir ihn schon 1708 als Porträtmaler auf Verdienst ausgehen. 1709 malte er den Herzog Christian August, Administrator von Holstein-Gottorp, und dessen Schwester. Die Bildnisse erhielten solchen Beifall, dass er die ganze holsteinische Fürstenfamilie und einige Hofbeamte auf einem Stücke darstellen musste. Dieses grosse Zimmerstück wies 21 Bildnisse auf, darunter auch das des Malers. Gut belohnt und empfohlen von solchen Herrschaften konnte er bald seine Künstlerexistenz für gesichert annehmen, und so verehelichte er sich 1712 mit Esther Winter. In dems. Jahre musste er Friedrich den Vierten von Dänemark malen, welches Porträt dergestalt ansprach, dass sich hierauf nicht nur die Herzogin von Schleswig mehrmals *en miniature*, sondern auch später (1717) der König von Dänemark noch zwanzig Mal porträtiren liess. Ausser diesen fürstlichen Personen malte er zu Kopenhagen eine Menge Höflinge aller Chargen; von da ging er 1720 nach Wolfenbüttel, wo er den regierenden Herzog zu mehren Malen darstellte; dann besuchte er Hannover und malte dort Lords und Ladies. Die englischen Herrschaften veranlassten ihn England zu besuchen, und so ging er 1721 nach London, wo er durch einen ausserordentlich meisterhaft gemalten Kopf einer alten Dame seinen Ruf auf das Bedeutendste steigerte. Gedachtes Bildniss einer bejahrten Frau wurde durch Kaiser Karl den Sechsten um 4700 Kaisergulden erkauft und gefiel dem Monarchen so ausnehmend, dass er es wie einen unschätzbaren Schatz unter Schloss und Riegel hielt und den Schlüssel stets bei sich trug. Im J. 1725 finden wir Denner zu Amsterdam, wo er den Auftrag vom Kaiser empfing, den Kopf eines Greises zu malen. Dies Gegenstück zu dem alten Frauenkopfe gerieth nicht minder meisterhaft, obgleich darin nicht ganz dieselbe Vollkommenheit erreicht ist. Dann ward Denner an den sächsischen Hof geladen, wo er August II. malte und demselben zwei Kopfstücke für 500 Dukaten verkaufte. Im J. 1735 porträtirte er zu Neustadt im Mecklenburgischen den Herzog Administrator Christian Ludwig nebst dessen ganzer Familie, und 1740 musste er den damaligen Herzog Karl Peter Ludwig von Holstein-Gottorp, nachherigen Peter III. von Russland, zweimal lebensgross malen. Kopien von diesem Porträt kamen als Geschenke an alle europäischen Höfe; die Kaiserin Elisabeth aber war so entzückt von dem Bilde, dass sie den Künstler um jeden Preis nach Petersburg haben wollte. Dieser Einladung folgte Denner freilich nicht; er zog die Freiheit den Winterquartieren vor. 1743 treffen wir ihn wieder in seiner Vaterstadt Hamburg, wo er den schwedischen Thronfolger Adolf Friedrich mehrmals lebensgross und den Kölner Kurfürsten in Lebensgrösse und klein malte. 1747 machte er noch die Bildnisse des Herzogs von Holstein-Plön und der verwittweten regierenden Herzogin von Braunschweig, worauf der Tod ihn in Hamburg ereilte. (Nach der Angabe Einiger soll er 1749 zu Rostock verschieden sein, als er im Begriff gewesen, die Glieder des herzoglich mecklenburgischen Hauses in einem grossen Familiengemälde darzustellen.) Balthasar Denner steht in der eigenthümlichen Richtung seines Naturalismus einzig unter den deutschen Künstlern da. Er ist zwar nicht eben zur Nachahmung zu empfehlen; aber immerhin bleibt er bewunderswerth wegen der ausserordentlichen Sorgfalt, die er auf seine Köpfe verwendete; man sieht hier sogar die Poren der Haut, man zählt sogar die schwächsten Falten ihres Gewebes, ja er hat sogar zuweilen in dem Augapfel die Gegenstände abgemalt, welche sich darin spiegeln; doch diese kleinliche Sorgfalt verhindert gleichwol nicht, dass in einer gewissen Entfernung seine Köpfe die Wirkung hervorbringen, welche sie hervorbringen müssen. Die Tusche daran ist richtig, die Farbe ohne Manierirung, der Ausdruck wahr. In den übrigen Partieen ist die Zeichnung sehr schwach, die Falten seiner Gewänder ohne Form und ohne Wahrheit, die Zusammensetzung ohne Geschmack und ohne Wahl. Bei den Gewändern soll er sich manchmal der Hilfe Andrer bedient haben; zuletzt soll er die Bekleidun-

gen durch seine älteste Tochter, eine Miniaturistin, haben malen lassen. Von einer geistreichen, poetischen Wirkung zeigt sich in seinen Bildnissen keine Spur. Von seinen gelungensten Werken nennen wir zunächst das Porträt einer alten Frau, das sich in der Bildergallerie des Louvre befindet und ein treffliches Belegstück für die unsäglich mühsame Darstellungsweise des Künstlers abgibt, der jede kleine Runzel, jede Pore, jedes Wärzchen und jedes Härchen mit der merkwürdigsten Feinheit ausführt und trotz diesem kleinlichen Streben doch noch eine gewisse malerische Haltung zu retten weiss. In der Münchner Pinakothek findet man von ihm die ebenfalls mit unsäglichem Fleisse vollendeten Brustbilder eines Alten und einer Alten; im Berliner Museum unter Nr. 1014 das Bildniss eines alten Mannes in einem braunen Pelze. (Grund dunkel. Bezeichnet *Denner fec.* Auf Kupfer gemalt, 1 F. 3 Z. hoch, 1. F. breit.) Die Dresdner Gallerie besitzt von ihm sieben meisterliche Stücke: das Brustbild einer bejahrten Frau mit weissem Gewand über den Kopf (auf Leinw. 1 F. 6½ Z. hoch, 1 F. 2 Z. br.); das eines Alten mit grauen Haaren und Bart (1 F. 4 Z. hoch, 1 F. 1 Z. br.); das einer alten Frau mit violettem Gewand über den Kopf (1 F. 4½ Z. hoch, 1 F. 2 Z. br.); das eines Mannes mit grauen, auf die Achsel herabhängenden Haaren und kleinem Stutzbarte (1 F. 6½ Z. hoch, 1 F. 2 Z. br.); das Bildniss eines alten Mannes, fast im Profil, in lichtbrauner Kleidung, und das einer alten Frau, die in weisser Haube und in ein graues Tuch gehüllt erscheint (beide Porträts auf Leinw. 2 F. 8 Z. hoch, 2 F. 3 Z. breit); endlich ein als St. Hieronymus vorgeführtes Brustbild von 1 F. 6 Z. Höhe und 1 F. 3 Z. Breite. Diese Werke finden sich unter Nr. 1224 bis 1230 gedachter Gall. Auch Wien weist mehre solche Musterwerke des geistlosesten Fleisses auf. Denner hat auch sein Selbstporträt, die Bildnisse seiner Schwester und der Frau Heinicken (Mutter des berühmten gelehrten Wunderkindes) hinterlassen; doch ist uns unbekannt, in welches Kabinet diese letztern Bilder gekommen sind. Friedr. Bause stach nach ihm den „Michel Ehrlich," 1771.

Denner, Sebastian, ein Nürnbergischer Bildner, der sich im 17. Jahrh. durch Epitaphien einen Namen erwarb.

Dennics, Georg, englischer Archäolog, Herausgeber des Werks: *The cities and cemeteries of Etruria,* das mit Karten und Kupfern 1845 zu London erschien.

Denon, Baron Dominik Vivant, geb. 1747 zu Châlons sur Saône, gest. 1825 zu Paris, war von seinen Eltern zur Magistratur bestimmt, sollte zu diesem Zwecke die Rechte studiren, wurde aber in der Hauptstadt den schönen Künsten zugeführt, wofür ihn seine Talente ganz besonders befähigten. Er dichtete ein Lustspiel: *le bon père* (1769), das den Damen gefiel, ward ein Liebling Louis XV., kam als Gesandtschaftsmitglied nach Petersburg, dann in die Schweiz, wo er das Bildniss Voltaire's und das bekannte „Déjeuner zu Ferney" zeichnete, und war hierauf sieben Jahre lang am neapolitanischen Hofe. Während des Aufenthaltes im südlichen Italien gab er mit dem Abbé Saint Non eine *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile* (Paris 1788) in Folio heraus und schrieb noch eine besondre *Voyage en Sicile,* die in dems. J. zu Paris erschien. Nun verliess er die Diplomatie, ging nach Venedig und glänzte als angenehmer feiner Gesellschafter voll Esprit in dem Cirkel der geistreichen Gräfin Albrizzi. Die Berichte von der französ. Revolution verleideten ihm den venetianischen Aufenthalt, und er musste, um unangenehmer Aufmerksamkeit zu entgehen, sich nach Florenz wenden; von hier wieder vertrieben konnte er auch nicht Ruhe in der Schweiz finden, daher er nach Frankreich zurückgedrängt ward. Er fand in Paris an Louis David, der ihn als Zeichner schätzte, einen Beschützer, und so konnte sich Denon hier ungestört der Kunst, besonders der Ausübung der Stechkunst widmen. Inzwischen ward er, der vormalige *gentilhomme ordinaire du roi*, ein eifriger Bewundrer des ersten Consuls, begleitete denselben nach Aegypten und bearbeitete nach der Rückkehr das seinen Ruhm begründende Werk: *Voyage dans la Basse- et la Haute-Égypte* (2 Foliobände, Paris 1802, und 3 B. in 12. nebst Atlas in Folio; nachgedruckt zu London in 2 Quartbänden mit verbessertem Text). Die sehr treuen gestochenen Abbildungen zu diesem Werke verrathen seine geschickte Zeichnerhand. Als Mitglied des ägyptischen Instituts hatte er auch den bedeutendsten Antheil an der grossen *Déscription de l'Égypte.* Zwei Jahre nach der ägyptischen Expedition ernannte Napoleon ihn zum Generaldirector der französischen Museen, in welcher Eigenschaft Denon ausserordentliche Thätigkeit entwickelte. Auf den Eroberungszügen musste D. die fremden Kunstschätze auswählen, welche nach Paris entführt und hier in einem grossartigen Centralmuseum aufgestellt wurden. Bei diesem Raubgeschäft bewies er eine kunstkennerische Spürkraft, die ans Fabelhafte grenzt. Nicht leicht konnte seinem Luchsauge ein irgendwie bedeutendes Werk entgehen, und wo ihn ja etwa die Eile bei der Wahl des Fortschaffenswerthen genirte, nahm er lieber Alles weg, um wenigstens nicht zu wenig zu nehmen. Als Generaldirector der kai-

serlichen Museen übte er auch einen bedeutenden Einfluss auf die schaffende Kunst. Leider war er ein speichelleckender Sklav des neuen Cäsars geworden, und verleitete als solcher viel zu viel die Künstler zu Gelegenheitswerken, in welchen nicht der Kunst gedient, sondern nur der Person des Kaisers geschmeichelt ward. Das grösste Werk, das auf Denon's Anregung und zugleich unter seiner Aufsicht zur Ausführung gedieh, ist unstreitig die Triumfsäule der grossen Armee auf dem Vendômeplatze. Denon fungirte auch als Director des Münzkabinets und liess viele grosse Medaillen prägen, die eine numismatische Geschichte der Zeit von der Schlacht bei Montenotte (1796) bis zum Gefecht von Montmirail (1814) bilden. Diese Sammlung beläuft sich auf 134 Stück, die von den geschicktesten Künstlern geschnitten und geprägt sind. Als Verwaltungsvorstand der Porzellanmanufactur zu Sevres liess er das prachtvolle Tafelgeräth brennen, das von den Malereien den Namen des „olympischen Tafelaufsatzes" empfing und von Napoleon nach dem Tilsiter Frieden dem Kaiser Alexander geschenkt ward. Nach der ersten Restauration des Bourbonenthrones behielt der geschmeidige Denon seine Aemter; aber nach der zweiten erhielt er sie nicht mehr zurück, da er sich 1815 dem von Elba rückkehrenden Kaiser genähert hatte. Indess blieb er wenigstens *Membre de l'Institut.* Von da lebte er zurückgezogen, mit der Publication seiner reichen Privatsammlung (die durch Kupferstich und Lithographie vervielfältigt werden sollte) und mit Vorarbeiten zu einer Geschichte der bildenden Künste beschäftigt. Der Tod ereilte ihn über diesen Arbeiten; indess war sein Blätterwerk zu der beabsichtigten Kunstgeschichte soweit gediehen, dass seine Neffen es zur Vollendung bringen konnten. So erschien denn das Denkmälerwerk 1829 zu Paris in 4 Foliobänden unter dem Titel: „*Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes, recueillis par le Baron Vivant de Denon pour servir à l'histoire des arts,*" begleitet von Beschreibungen und Erläuterungen der Denkmale aus der Feder Amaury Duval's. Ueber die bedeutenden Sammlungen Denon's, die zur Versteigerung kamen, erschien 1826 eine drei Bände starke *Description des objects d'art composant le cabinet de feu M. le Baron D.* — Als Kupferstecher hat Denon ein Werk von 325 Blättern hinterlassen, worunter sich 47 Porträts der berühmtesten Maler, 11 republikanische Kostüme nach Louis David und 62 andre Bildnisse befinden. Die übrigen Blätter bestehen in Kopien nach Meistern verschiedener Schulen. D. hat in seinen Stichen beständig den Rembrandt nachgeahmt, ist aber freilich von seinem Muster sehr entfernt geblieben.

Denticuli heissen bei den Römern die Zahnschnitte (Kälberzähne), welche den Kranzleisten des ionischen Gesimses unterstützen und rechteckige Form haben. Man hat die Denticuli aus der Holzconstruction von den vortretenden Asseres (Lattensparren) hergeleitet.

Dentone, Antonio, ein venezianischer Bildhauer, der in der letzten Hälfte des 15. Jahrh. blühte. Um 1480 schuf er die Gruppe des vor der heil. Helena knieenden Vittore Capello, die sich in *San Giovanni e Paolo* zu Venedig befindet und als ein Werk von eigenthümlicher Naivetät geschildert wird. Vergl. Cicognara's *Storia della Scultura II.* 147.

Deodatus, ein namhafter Künstler von Lucca, der um 1300 als Maler und Plastiker blühte. Von ihm ist jetzt nur noch ein werthvolles Crucifix in der griechischen Kapelle der Villa di Marlia bei Lucca zu sehen. Von dem Fresko, das er mit Vincinus von Pistoja und Johannes Apparecchiati von Lucca zwischen 1299 — 1300 in der grossen Kapelle im Campo santo zu Pisa ausführte (das Bild der Madonna mit dem Kind und den beiden Johannes), ist nichts mehr vorhanden, seit die Kapelle neuerdings wieder ausgemalt worden. In pisanischen Urkunden wird er *Datus pictor* genannt.

Dequevauviller, François, geb. 1745 zu Abbeville, gest. 1807 zu Paris, war einer der besten Schüler von Daullé und zeichnete sich vornehmlich als Landschaftstecher aus. Von seinen schönen Blättern erwähnen wir z. B. den Mittag und Abend nach Berghem, die Ansicht von Landeck nach Christian Brand, die Etschansicht nach Demselben (nach Weisbrod's Aetzung vollendet), die Strasse von Cassel in Flandern, im jetzigen Norddepartement Frankreichs, nach J. Breughel mit Couché gearbeitet; die Landschaft mit der Thurmruine nach Fr. Decker etc. Für die *Galerie de Florence* stach er nach Wicar's Zeichnung: die Reisenden nach Both, die Ruhe nach van der Velde, die Versuchung des heil. Anton und die Ruhe der Karawane nach Salv. Rosa etc. Für Laurent's *Musée* lieferte er die Blätter: Ansicht von Tivoli nach van der Werff; Landschaft nach Wynants; Sturm, Schiffbruch, Leuchtthurm und Hafen nach Vernet; Tiberansicht nach Asselyn; Umgebung eines Städtchens nach Ruysdael.

Dequevauviller, Franz Jakob, Sohn des Vorigen, geb. 1783 zu Paris, lernte die Stechkunst unter seinem Vater und bildete sich dann in der Schule Desnoyers

weiter aus, legte sich daneben aber auch auf die Stahlschneidekunst. Man hat von ihm sehr tüchtige Porträtstiche, z. B. Erasmus nach Holbein, den Kratzer nach Demselben und *Quinquette* nach Leprince (Blätter der *Galérie du Musée*), M. Daigrefeuille nach Rigaud, Fénélon der Bauernfamilie die Kuh zurückbringend (sehr schön nach Hersent), eine Nike und eine siegreiche Pallas, nach Antiken für das *Musée Laurent* und *Robillard*.

Derbend, Hauptstadt des gleichnamigen Gebiets am kaspischen Meere in der kaukasischen Provinz Dhagestan, ist seit 1806 den Russen verfallen (die aber auch nur diesen Punkt Dhagestans den ihrigen nennen können), bildet ein terrassenförmig erbautes Viereck, hat eine alte, von den Russen wiederhergestellte Festung, und weist nördlich das Denkmal der vierzig bei Dhagestans Eroberung im Kampf gegen die Araber gefallenen Helden auf, welches der meist arabischen Inschriften wegen merkwürdig ist. In Derbends Nähe beginnt auch die grosse durch die dhagestanische Landschaft Tabasseran sich hinziehende Mauer, die man gewöhnlich die „Derbendsche Mauer" nennt, welche aber bei den Persern Sedd Iskender (Alexandersmauer) heisst. Sie war einst 30 Fuss hoch und 10 Fuss dick, und lief über Berge und Thäler gen Westen bis ans schwarze Meer. Mit eisernen Thoren, Wachtthürmen und Kastellen versehen, diente sie als Schutzmauer Persiens gegen die nördlichen Volksstämme. Als Erbauer Derbends und der Derbendschen Mauer werden Alexander der Grosse, Iskender Dulkarnain und Nuschirwan genannt; der Letztere, welcher das Khanat von Derbend im 6. Jahrh. stiftete, war wohl nur Wiederhersteller der Stadt und Mauer.

Derby, Stadt und Hauptort der gleichnamigen englischen Grafschaft, liegt in romantischer Gegend am Westufer des Derbent, ist hübsch gebaut und hat mehre kunstgeschichtlich interessante Kirchen und Kapellen, sowie andre ansehnliche Gebäude, wie das Stadthaus, das Grafschaftsgefängniss und Hospital. Unter den Cultusbauten zeichnet sich vor allen die neue Kapelle der Katholiken durch ihre herrliche germanische Bauart und durch ihren 173 Fuss hohen Thurm aus. Sie ist ein Meisterwerk von A. W. Pugin, dem Sohne des verstorbenen, durch seine mannigfachen Schriften über gothische Architektur bekannten und als Förderers des Studiums der letztern äusserst verdienten August Pugin. — In der Nähe Derby's liegt der herrliche Lordsitz Keddlestonhouse, ein von Adams in antikisirendem Styl erbauter und eine grosse Bildersammlung aufweisender Palast mitten in einem sehr umfänglichen Parke.

Derceto, nach griechischem Laut Derketoo, eine als Fischweib gebildete Begleiterin der assyrischen Urania.

Dercylides, ein griechischer Bildhauer, von welchem Faustkämpfer in den Servilianischen Gärten zu Rom standen. (Vergl. Plinius Naturgesch. B. XXXVI, 5.) Nach anderer Lesart heisst derselbe Dactylides.

Deroy, Isidor Laurent, Aquarellmaler und Lithograph, geb. 1797 zu Paris, ist ein Schüler von Cassas und Felix und hat eine Menge schöner Blätter zu pittoresken Reisen geliefert, z. B. zu den *Voyages pitt. en Alsace, dans la Franche-Comté, dans le Départ. du Pas de Calais, en Ecosse, à la baie d'Hudson, en Brésil etc.* Für das Dresdener Galleriewerk lithographirte er eine herrliche Landschaft nach Berghem, die Eberjagd nach Rubens, die Flucht in Aegyten nach Claude Lorrain. Neuerdings begann er die Herausgabe einer auf 60 Blätter berechneten *Suisse pittoresque*, deren lithographirte Zeichnungen (sie erscheinen schwarz und kolorirt) von ihm ungemein sauber ausgeführt sind.

Desboeufs, Antoine, einer der namhaftesten Bildhauer des heutigen Frankreichs, ist ein Schüler Cartellier's, lieferte für die Pfarrkirche *Saint-Laurent* zu Paris die lebensgrosse Gruppe der den Heiland beweinenden Magdalene, für die Kirche *Saint-Germain des Prés* eine heil. Genovefa und für das Peristyl der Kirche *de la Madeleine* die Statue der heil. Anna. Ausserdem erwähnen wir von ihm eine schöne weibliche Statue, welche als Personification der Ruhe gilt und auf der Ausstellung 1834 bewundert ward; sodann die 1835 ausgestellte anmuthige Composition: der Hirtenknabe vom Libanon, und die Büste des Geoffroy Saint-Hilaire. Uebrigens hat sich Desboeufs nicht allein in der höhern Skulptur, sondern auch in der Skalptur, nämlich im Stempel- und Steinschnitt hervorgethan. In letztrer Beziehung ist er Schüler des Medailleurs und Edelsteinschneiders Romain Vincent Jeuffroy's. So schnitt er für die *Hist. métallique* Louis XVIII. und Karls X. sechs Medaillen; mehre Stücke für die *Galérie numismatique des grands hommes franç.* Als Steinschneider hat er sich durch einen Cameo mit dem Porträt Louis des XVIII. ausgezeichnet.

Descamps, Alex. Gabriel, geb. 1803 zu Paris, lernte die Malerei bei Abel de Pujol, ging dann seinen eigenen Weg und brachte es bei ausserordentlichem Talente zu einer Meisterschaft im Genre, dass sein Name bald neben denen der Häupter der

sogen. romantischen Schule genannt ward. Freilich zersplitterte er seine schöne Kraft eine Zeitlang durch ein verderbliches Allerleimalen; da sah man von ihm Hundespitale und Affenkomödien neben Schlachtenstücken und Landschaften; doch riss ihn aus diesem Versinken in Niedrigkeit die Reise heraus, welche er nach der Türkei antrat. Nun studirte er auf das Eifrigste den Charakter und das Leben der Orientalen, und erlangte in Darstellungen morgenländischer Lebensscenen eine Stärke, wie sie sehr Wenigen ausser ihm nachzurühmen ist. Vor allen Bildern dieser Art wird seine „türkische Wachtstube" gepriesen, die man in Landon's *Annales du Musée* wiedergegeben findet. Unter andern Genrebildern nennen wir ferner seine höchst geistreiche „Reiherjagd." Nach ihm stach J. Colignon ein Blatt in Querfol. mit „Jagdhunden;" Z. Prévost und Tavernier zwei Blätter Affendarstellungen: *la Cuisine* und *la Musique;* lauter Stiche in Mezzotinto.

Descamps, Jean Baptiste, auch *Décamps* geschrieben, ward 1714 zu Dünkirchen geboren, erlernte die Malerei bei seinem Onkel L. Coypel, bildete sich unter Largillière aus, malte ländliche und häusliche Scenen, legte sich dann auf Kunstschriftstellerei, errichtete in spätern Jahren eine Zeichnenschule zu Rouen und starb hier im J. 1791. In den Jahren 1755—63 erschien zu Paris in vier Bänden sein allbekanntes Werk: *Vies des peintres flamands, allemands et hollandais.* 1766 ward ihm für seine Schrift *sur l'utilité des établissemens des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers* eine kön. Preismedaille von 200 Livres Werth zuerkannt. 1769 erschien zu Paris seine *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant.* Diese Werke wurden mehrmals nachgedruckt und haben in solchen spätern Ausgaben miserable Kupfer.

Deschamps, Architekt, gest. 1844 als Generalinspector der Brücken und Chausseen zu Bordeaux, hat sich daselbst als Erbauer einer schönen Brücke Nachruhm erworben.

Desgodetz, Antoine, geb. 1653 zu Paris, gest. daselbst 1728, wurde durch den Minister Colbert nach Rom gesandt, um dort die architektonischen Ueberreste des Alterthums auszumessen und zu zeichnen, entsprach dieser Aufgabe mit grosser Pünktlichkeit und gab dann auf Kosten der Regierung das bekannte Prachtwerk in Folio: *les Édifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très exactement* (Paris 1682) heraus. Eine jüngere Pariser Edition dieses Werkes wurde in Rom durch die päpstliche Chalkographie nachgestochen, wozu ein Appendix von dem Archäologen Carlo Fea kam. So fleissig auch Desgodetz war, so hat er doch Vieles übergangen und übersehen, was hätte gezeichnet werden müssen, daher denn sein Werk über die Baualterthümer Roms, in welchem er freilich mehr als seine Vorgänger bot, nur noch sehr beschränkten Werth hat. Vom J. 1719 an hielt er als Professor an der Pariser Bauschule eine Reihe von Vorlesungen, wovon einige durch Goupy 1748 zum Druck befördert und mit Anmerkungen herausgegeben wurden. Den Hauptinhalt derselben gibt Quatremère de Quincy im *Dictionnaire hist. de l'Architecture* an, wo auch beiläufig bemerkt wird, dass Desgodetz zu seinem Vergnügen und zu Unterrichtsvorlagen für seine Schüler einen sehr umfänglichen Plan für ein neues Parlamentshaus entworfen habe.

Desiderius, St., war Bischof von Vienne und wurde im J. 612 auf offener Landstrasse erdrosselt, daher er auf den Abb. einen Strick in der Hand hat. Die Legende besagt, er sei auf Anstiften der Brunhilde, Gemahlin des Frankenkönigs Siegbert, ermordet worden, weil er die Ehe derselben wegen zu naher Verwandtschaft gemissbilligt habe.

Desiderius, St., Bischof von Langres, erhält zum Attribut das Schwert als Zeichen des Märtyrertodes.

Desilaos bildete, laut Plinius *Hist. nat. XXXIV.* 8. 19., einen Doryphoros und eine verwundete Amazone. Es ist wahrscheinlich, dass die aus dem Alterthum auf uns gekommenen statuarischen Darstellungen einer verwundeten Amazone Kopien nach dem Werke des Desilaos sind. Man hat ihn lange mit dem Bildner verwechselt, von dem eine der fünf im Ephesischen Dianentempel aufgestellten Amazonen war und welcher bei Plinius fälschlich Ktesilaus gelesen ward, was ein gemachter Name ist, wofür man Kresilas lesen muss. Ktesilaos ist also aus den Künstlerlexicis zu streichen, und Desilaos, an dessen Namen (auf den losen Grund des Aehnlichklingens hin) sich nun keine der Amazonenstatuen zu Ephesus mehr anknüpfen lässt, bleibt unangefochten als Meister der berühmten verwundeten Amazone. Vergl. die kritischen Bemerkungen von Ludwig Ross in Nr. 12 des Kunstblattes vom J. 1840. (Darnach ist auch der noch nach Heinr. Meyer's und Ottfr. Müller's Annahme angegebene Meistername in unserm Artikel über die Amazonen [Bd. I. dieses Conv.-Lex.] in Desilaos umzuändern.)

Desjardins. Unter diesem französischen Namen ist der niederländische Bildhauer Martin van den Bogaert (van den Baugärten) bekannt und berühmt. Er war 1640 geboren, kam früh nach Frankreich und widmete diesem Lande, wo der für die Kunst sehr empfängliche luxuriöse Hof namentlich auch die Skulptur begünstigte, die beste Zeit seines Lebens und seiner Kunstkraft. Seine nächsten Zeit- und Fachgenossen waren die fruchtbaren Meister Girardon und Coysevox, deren Berninismus freilich auch ihn angesteckt hat, wobei er jedoch, seiner ursprünglichen Heimath nicht ganz ungetreu, mehr in niederländischer Richtung sich hielt. Martin Desjardins starb 1694, gleichzeitig mit dem älteren Meister Pierre Pujet.

Desnoyers (Aug. Gasp. Louis Boucher, Baron) ist einer der Hauptmeister der heutigen französischen Kupferstecherei, ward 1779 zu Paris geboren, wo sein Vater Schlossverwalter unter Louis XVI. war, bildete sich anfangs zum Geschichtsmaler und studirte zu Rom, wo er mehre Meisterwerke in Wasserfarben kopirte, legte sich dann aber mit grösstem Fleiss auf das Stichfach und nahm Tardieu zu seinem Lehrer. Mit der raffaelischen Madonna, die unter der Bezeichnung *la belle Jardinière* bekannt ist und deren Stich er während des Jahres 1805 ausführte, begründete er seinen Ruf als Meister des Grabstichels. Er vereinigte Bervic's Stechweise hinsichtlich der Köpfe mit der Stechart Drevet's hinsichtlich des Faltenwurfs und Stoffs der Gewänder, was sich z. B. in dem effectvoll und fleissig gearbeiteten grossen Blatte (von 2 F. Höhe und 18 Z. Breite) offenbart, worin er Gérard's Darstellung des Kaisers Napoleon im Krönungskostüme wiedergegeben hat. Der Kaiser bezahlte ihm für die Platte 50,000 Franken, liess 1000 Exemplare abziehen und ihm dann die Platte wieder zur Verfügung stellen. Nach Guérin stach Desn. das Bild des jungen Königs von Rom. Vorzugsweise jedoch wandte nun D. sein Nachbildungstalent den Werken des göttlichen Raffael zu. So erschienen nach einander die herrlichen Blätter: *Vierge au linge, Madonna da Foligno* (*Vierge au Donataire*), *Mad. del Pesce, la Vierge au berceau, Madonna della Seggiola, Vierge de la maison d'Albe*, die das Kind herzende Madonna (in München), St. Katharina von Alexandrien, die Heimsuchung der Elisabeth, *la Vierge à la Chaise*, und die Kardinaltugenden: Glaube, Hoffnung und Liebe auf 3 Bl. Alle diese Stiche, meist in Royalfolio, werden als kostbare Kapitalblätter geschätzt. Berühmte Bl. von Desnoyers Hand sind ferner: die heil. Familie nach *da Vinci*, die Magdalena nach *Correggio*, Phädra und Hippolyt nach *Guérin*, das berühmte Bildniss des im Lehnstuhle sitzenden Fürsten Talleyrand und der Belisar (in der Leuchtenbergschen Gall. zu München), beide nach *Fr. Gérard*. D. ward 1816 Mitglied des Instituts, 1825 erster Kupferstecher des Königs und 1828 Baron. Im J. 1840 reiste er nach Deutschland, um in Berlin, Dresden und Wien mehre Meisterwerke der dasigen Gallerien behufs des Kupferstichs zu kopiren. Im Herbst 1841 befand er sich in Wien, fertigte nach Correggio's berühmter Io im Belvedere eine Nachbildung in Aquarell und gedachte auch ein Bild des Andrea del Sarto in der Sammlung der Akademie für den Stich zu zeichnen. Der Stich der Dresdener Madonna ist ihm missglückt, da er dieselbe bei seinem Aufenthalte in Dresden nur mit dem Müllerschen Stich in der Hand betrachtete und sich damit begnügte, Correcturen in diesen hineinzuzeichnen.

Desplaces, Louis, geb. 1682 zu Paris, gest. daselbst 1739, zählt als Stecher zu den vorzüglichsten Meistern seiner Zeit und steht auch als Zeichner dem Audran nicht nach. Er führte kräftig sein Instrument und arbeitete tüchtig auf das Plastische hin, das Malerische beiseitesetzend. Man hat von seiner Hand Porträt- und Historienstiche, die er für die bedeutendsten Kupferwerke, die damals erschienen, wie z. B. für Crozat's Recueil, geliefert hat. Hauptblätter sind: der Triumf des Titus und des Vespasian nach Giulio Romano; die Anbetung der Könige, nach Demselben; die Heilung der Kranken nach Jouvenet; die Kreuzabnahme, nach Demselben; Paul V. als Sieger bei Lepanto, nach Jean André; der Knecht Abrahams die Geschenke seines Herrn an Rebekka übergebend, nach Guy Halle; der Heiland zwischen den Mördern auf Golgatha, nach Caracci; Reiterstatue des Marcus Curtius nach Bernini; die Entführung der Helena, nach einer Bronzegruppe von Ph. Bertrand; ferner Blätter nach Tizian, Veronese, Rubens, Lebrun, Vanloo, Boulogne, Parrosel, Cazes, Fouché, Coypel, Largillière etc.

Desportes, Alex. Franç.; namhafter Landschafter und Thiermaler, gestorben 1743 in einem Alter von 82 Jahren. Dieser oft der französische Snyders genannte Meister war aus einem Bauernhofe in der Champagne, erhielt in seiner Jugend einigen Unterricht bei dem Thiermaler Bernaert, bildete sich hauptsächlich an der Hand der Natur aus und wurde namentlich berühmt durch seine trefflichen Jagddarstellungen. Diese Stücke sind auch in den Figuren sehr tüchtig. Indem er nämlich den König auf den Jagden begleitete, hatte er die Aufgabe, jeden Vorfall dabei *stante pede*

zu zeichnen, was ihn zu einer Fertigkeit in Auffassung der Persönlichkeiten führte, dass nachher seine Jagdgemälde auch in diesem Punkte wahre Lebensfrische athmen. Uebrigens zeigt sich Desportes nicht allein als Meister in den Bildnissfiguren und Thieren, womit er die Landschaft scenisch machte, sondern er verstand sich auch auf die Darstellung kleinartiger Naturgegenstände wie Blumen, Früchte, Insekten, wofür seine Stillleben zeugen, die man ausserdem mit Basreliefs, Vasen u. dergl. ausgeschmückt findet. Als Porträtmaler ist er vornehmlich für den Polenkönig Sobiesky und dessen Hof thätig gewesen. Seine verschiedenen Werke finden sich in französischen und englischen Sammlungen; auch kam Manches nach München, Wien und Turin. Seine Productivität war gross. In allen seinen Bildern zeigt sich schöne Wahl der Natur und treues Hingeben an letztere. Er studirte Alles genau und schrieb es dann mit gewandtem, leichtem Pinsel hin. Man rühmt auch die Stärke und Wahrheit seiner Färbung, und sein Verständniss der Perspektive. Im J. 1696 ward er Mitglied der Pariser Akademie und malte als Aufnahmestück sich selbst als Jäger. 1712 kam Desportes in Begleitung eines französischen Prinzen nach England, wo er reiche Beschäftigung fand. Für Louis XV. malte er nach seiner Rückkehr neun grosse Stücke für die Gobelinsmanufaktur. Gestochen haben nach ihm *Le Bas*, der ältere *Demarteau*, *Joullain*, *J. G. Herz* und Andre. Le Bas stach ein Dutzend Jagdhunde, Joullain das Jägerbildniss des Malers und zwei Jagdstücke desselben. — Claude François D., Sohn des französischen Snyders, erlangte zwar einigen Ruf im Fache des Vaters, konnte sich aber in keinem Stücke zu dessen Verdienst erheben. Dieser jüngere Desportes starb 1774 in einem Alter von 78 Jahren. Am Bekanntesten ist er als Autor einer Biographie Charles Lebrun's, die man in dem 1762 erschienenen *Recueil des cinq premiers peintres du roi* liest.

Desprez, Louis Jean, geb. 1740 zu Lyon, gest. 1804 zu Stockholm, bildete sich zu Rom für die Malerei und Architektur aus, erwarb sich durch einige Gemälde die Zuneigung Gustavs III. von Schweden, musste dann zu Stockholm die Prachtdekorationen der Oper „Gustav Wasa" malen und erhielt hierauf den Auftrag zum Entwurf eines neuen Königsschlosses zu Haga. Letzteres blieb in Folge des tragischen Endes des Königs unausgeführt. Sein vorzüglichstes späteres Werk ist das Gemälde der Schlacht von Suenskund. Er war ein ausserordentlich regsamer, fantasievoller Geist; doch war er bei seinem Traumleben zu flüchtig, als dass er es hätte in seinen Werken zu künstlerischer Vollkommenheit bringen können. Seine Malweise war wohl gross und breit und beruhte auf guten Grundsätzen, aber er war allzu pinselfertig und nicht sehr bekümmert um richtige Zeichnung. Am Schätzbarsten sind vielleicht seine Karikaturen, in welchen ein feiner Geist waltet; verdienstlich wohl auch seine nordischen Kostümbilder, deren mehre von Elias Martin gestochen wurden. Desprez hat in Stockholm mehre Schüler hinterlassen.

Desquecroix, ein sehr geschickter Steinzeichner, der um Anfang des dritten Jahrzehends unsers Jahrh. zu Amsterdam blühte und in Verbindung mit andern Künstlern die Haager Gallerie in lithogr. Blättern unter dem Titel: „*Het koniglik Museum in Steen gebragt, opgedragen van Hare Majesteit der Nederlanden*" bekannt machte. Man rühmt diese Bl. wegen der Treue und Correctheit der Zeichnung und wegen der Reinheit der Umrisse.

Dessau, Haupt- und Residenzstadt des Herzogthums Anhalt-Dessau, liegt am Muldenflusse, der sich eine halbe Stunde unterhalb der Stadt in die Elbe ergiesst, über die hier seit 1836 eine hölzerne Brücke auf steinernen Pfeilern führt. Die vorzüglichsten Gebäude sind hier das sehr ansehnliche herzogliche Schloss, der Erbprinzenpalast und das Theater; unter den Kirchen zeichnet sich die reformirte Schloss- und Stadtkirche aus. Im Residenzschlosse sieht man eine Reihe schöner Gemälde, darunter ein Gemälde auf Holz, das auf den Namen Lionardo's da Vinci lautet und die Jungfrau mit dem Kind an der Brust, umgeben von vier musicirenden Engeln, darstellt; eine Hirtenanbetung von Perugino; ein Prinz und eine Prinzessin von Oranien von A. van Dyck, und die vier Philosophen von Rubens. Die Schlosskapelle besitzt ein schätzbares Abendmahl von Lukas Kranach, wo man unter den Aposteln am Tische die Reformatoren Luther, Melanchthon und Bugenhagen nebst dem Meister des Gemäldes porträtlich erkennt und wo die Fürsten von Anhalt mit ihrem Hofgefolge umherstehen. — Das in der Nähe liegende herzogliche Landhaus Georgium, auch deutschweg Georgenhaus genannt, weist eine schöne Kopie der raffaelischen Madonna „*la belle Jardinière*" auf. — Die Stadt hat ein sehr freundliches Ansehen durch ihre schönen Häuser, woran namentlich die gepriesene Kavalierstrasse reich ist, und ganz besonders gewinnt sie durch ihre Anlagen und Parks; selbst der Gottesacker stellt in seiner Anlage einen anmuthigen Garten dar und hat hierin Berühmtheit gleich dem Leipziger Friedhof und dem Neapler Camposanto nuovo. Die ganze

Umgebung Dessau's und die Gegend an der Strasse nach dem in ähnlichem Sinne berühmten Wörlitz bildet gleichsam einen einzigen grossen Park.

Destouches, Paul Emil, geb. 1794 zu Dampierre, bildete sich unter Louis David zum tüchtigen Zeichner, übte sich später unter den Meistern Guérin und Gros, besuchte Italien und hierauf England, wo man seine Leistungen mit grossem Beifall aufnahm. Nach Paris zurückgekehrt errang er sich eine Stellung in der jüngern Künstlerwelt, durch die er sich den Tüchtigsten unter den gleichzeitig aufblühenden Meistern beigesellte. Nicht minder productiv wie seine Mitstrebenden, zeichnete er sich in geschichtlichen und romantischen Bildern, vornehmlich aber auf dem Gebiete des Genre aus. Ueberall tritt in seinen Werken die individualisirende Richtung hervor; er hält sich entschieden an das Leben und versteht dasselbe glücklich zu erfassen und treu auszuprägen. Doch verdient er nicht nur in dieser Hinsicht alle Bewunderung, sondern auch in Betracht seiner trefflichen Behandlungsweise, seiner geschickten Anordnung und seiner kräftigen harmonischen Färbung. Von seinen Historien erwähnen wir die „Erweckung des armen Lazarus" (in der Domkirche zu Vannes im Departement Morbihan) und den „Christus am Oelberg" (in St. Victor zu Paris). Unter seinen Situationsbildern heben sich hervor: „Maria Stuart in den Souterrains des Schlosses Lochlewen," und die „Scheherzerade, im Begriff, ihrem Sultan ein Märchen zu erzählen." Als eigentliche Genrebilder zeichnen sich aus: der Husar auf Urlaub (gestochen von Jazet), *L'amour médicin* (von G. Maile auf einem prächtigen Blatte in qu. Royalfolio in Mezzotinto wiedergegeben) und *L'attente du bal* (1834 von E. J. Ruhierre in gr. Fol. gestochen).

Detmold, J. H., Advokat zu Hannover, schrieb die feine Satire: „Anleitung zur Kunstkennerschaft," wovon 1845 der zweite Abdruck erschien. (Verlag der Hahn'schen Hofbuchh.) Mit dem Maler G. Osterwald gab er „Hannoversche Kunstblätter" (1835 und 36) in gr. 4. heraus. Dieselben bringen auf Stein radirte Nachbildungen von Werken der Hannoverschen Kunstausstellung jener Jahre, wozu D. den orientirenden Text geschrieben.

Detmold, Residenzstadt des Fürstenthums Lippe-Detmold, am östlichen Fusse des Teutoburger Waldes, an der westfälischen Werra, weist als Hauptgebäude das fürstliche Schloss (die sogen. Alexandersburg) und das schöne, Leopoldinum genannte Gymnasium auf. Zwischen Detmold und Horn war das Winfeld (Schlachtfeld), auf welchem die von Varus befehligten römischen Legionen im J. 9 nach Christus durch Hermann, den Fürsten der Cherusker, geschlagen wurden. Im J. 783 erfolgte bei Detmold (dem damaligen Teutoburgium) die grosse blutige, aber keine Entscheidung gewährende Schlacht zwischen den Franken und Sachsen. Ganz in der Nähe Detmolds erhebt sich die sogen. Grotenburg, eine freie Bergspitze, die einen der höchsten Punkte des bei den Alten Osning oder Osnegge genannten Teutoburger Waldes bildet. Auf dieser das Gefild der Varusschlacht überschauenden Höhe wird heute mit Beiträgen aus allen deutschen Landen dem berühmtesten Helden unsrer deutschen Urgeschichte, dem Römerbesieger Hermann, eine kolossale Ruhmessäule auf hohem gothischen Unterbaue errichtet. Diese neue grossartige „Irminsul" ist die Schöpfung des Bildhauers Ernst Bandel von Hannover; das ganze Denkmal wird die Höhe von 180 Fuss erhalten, nämlich 95 Fuss der Steinunterbau (welcher 160,000 Kubikfuss behauene Steine erforderte), 5 Fuss die kupferne Sockelplatte des Standbildes, also 100 Fuss bis zur Sohle der Figur; 44 Fuss die aus Kupfer gearbeitete Heldenfigur selbst; dieselbe mit dem Helm und dessen Schmuck 50 Fuss, und bis zur Spitze des Schwertes, das der Heldenarm hoch in die Luft schwingt, 80 Fuss. Die Tiefe des Grundbaues beträgt 10 Fuss. Die Spitze des Teut, auf der sich das Denkmal erhebt, befindet sich 1200 Fuss über der Meeresfläche. Ein schöngebahnter Schlangenweg windet sich von Detmold über die herrlichsten Punkte der Fernsicht zu dem Haupte des Teut und dem vaterländischen Denkmale hinauf. Schon ragt die spitzbogig verbundene Pfeilerstellung mit der Kuppel, die sich darüber wölbt und das Standbild zu tragen bestimmt ist. Weiteres s. im Artikel „Hermannsdenkmal."

Detroy; s. François de Troy.

Dettendorfer, Franz, aus Wasserburg in Oberbaiern gebürtig, erlernte mit Friedrich v. Exter aus Ungarn die Holzschneidekunst in Wien unter Anleitung des Prof. Höfel und wirkt jetzt mit seinem Studiengenossen vereint in der „xylographischen Anstalt" zu München, zu deren ausgezeichnetsten Künstern Beide mit zählen.

Deukalion, der Noa der griechischen Weltsage, war der Sohn des Prometheus, Herrscher in Phthia, Gemahl der Pyrrha. Als Zeus das Menschengeschlecht zu vertilgen beschloss, zimmerte er auf den Rath seines Vaters ein Schiff, in welchem er während der neuntägigen Flut auf den Wassern umhertrieb, worauf er, mit Pyrrha

allein von dem ganzen Erdengeschlecht übriggeblieben, auf dem Parnass landete und dem Zeus Phyxios (Fluchtbeförderer) opferte. Der weltbeherrschende Gott, gerührt von dem Opfer des dankbaren Erdensohnes, bewilligte nun dem Deukalion, dass derselbe mit seiner Pyrrha durch Ueberrückenwerfen von Steinen den Wiederaufwachs einer Erdenbevölkerung befördern durfte. So wurde denn D. der Stammvater des neuen Menschengeschlechts. Er zeugte mit Pyrrha den Hellen, den Amphiktyon und die Protogeneia. Hinsichtlich der Lokalität, wo die Arche des Deukalion sitzen blieb, weichen die Sagen mannigfach ab. Hygin bezeichnet den Aetna als den Berg, auf dem die Landung geschah; Servius, der Erläuterer des Virgil, nennt den Athos; die Meisten jedoch stimmen im Parnass überein. Laut der 9. olymp. Siegeshymne des Pindar baute D. seine erste Wohnung in Opus; nach Pausanias X. 6. (vergl. Ottfr. Müllers Werk über die Dorier I. 212.) gründete er Lykorea auf den Höhen des Parnasses; auch wird ihm bei Pausanias I. 18. die Gründung des alten Heiligthums des olympischen Zeus in Athen zugeschrieben. — Darstellungen Deukalions und der Pyrrha scheint man nur auf Sarkophagen zu finden, unter Allegorisirungen des Menschenlebens, die sich so häufig auf diesen Denkmalen der spätern Zeit des Heidenthums darbieten. — Den Namen Deukalion führt auch ein Sohn des Minos und der Pasiphaë, der laut Hygin ein Argonaut und kalydonischer Jäger war; ferner ein mit der Tochter des Thespius gezeugter Sohn des Herkules; endlich ein Troer, der laut Iliade XX. 477. von Achill getödtet ward.

Deurenburg, eine rheinische Ruine zwischen Bingen und Koblenz, die sonst auch der Thurmberg, gewöhnlich aber die Maus genannt wird. Erzbischof Bohemund von Trier erbaute die Deurenburg gleichzeitig mit den Festungswerken Wellmichs und nannte sie Peterseck. Wann sie ihren Namen veränderte, ist uns unbekannt. Kuno von Falkenstein, welcher 1362 auf dieser Burg mit den erzbischöflichen Insignien bekleidet ward, wohnte und starb hier (nach seiner Abdankung im J. 1388). In der ersten Hälfte des 16. Jahrh. kam sie als Lehen wieder an Nassau. Man ersteigt sie in zwanzig Minuten; sie besteht aus einem 100 Fuss hohen runden Thurme mit schönen angehängten Eckthürmchen auf der Hinterseite, mehren Nebenthürmen, bedeutenden Vorder- und Hintergebäuden, einem schönen Vorsprunge mit Zinnen und Fenstern gegen das Thal, einem riesigen Schornsteingiebel gegen den Rhein und einer grossen und starken, den gewaltigen Bau umschliessenden Ringmauer.

Deurer, Peter Ferdinand, geb. 1779 in Mannheim, machte seine Studien in Düsseldorf und Kassel, kam hierauf in seine Vaterstadt zurück, rettete bei der französischen Belagerung Mannheims hier die Schätze der berühmten Gallerie, ward bald hernach Gallerie-Inspector zu Augsburg und Professor der dasigen Kunstschule, gab jedoch im J. 1826 den Staatsdienst auf und wanderte nun nach Rom, um in der ewigen Stadt völlig der Kunst zu leben. Sein ausserordentlichstes Werk, welches er hier zu Stande brachte und als seine Lebensaufgabe betrachtete, ist eine Kopie der in Borghesischen Gall. befindlichen Grablegung von Raffael. Zugleich legte er eine schöne Sammlung älterer Gemälde an, die er zwar nur auf 30 Nummern brachte, unter denen aber kaum eine war, die nicht werthvoll hätte heissen dürfen. Im J. 1843 wanderte Deurer, nach Beendigung seiner Kopie der raffaelischen Grablegung, zur Kur nach Kissingen und begab sich dann für den Winter nach München, um im Frühjahr Marienbad zu besuchen und darauf nach Rom zurückzukehren. Indess das Schicksal wollte es anders; er wurde das Opfer von Leberleiden, die er sich durch anhaltendes sitzendes Arbeiten zugezogen zu haben schien, und es überfiel ihn, von ihm und den Seinigen ungeahnt, der Tod mitten im Gespräch mit diesen am 9. Januar 1844 zu München. Ob seine in Rom nachgelassene Gemäldesammlung dort versteigert oder durch seinen Sohn, den Maler Ludwig Deurer in Mannheim, nach Deutschland gebracht worden, ist uns bis zum Moment, wo wir dies schreiben, unbekannt geblieben. Eins der werthvollsten Gemälde der Deurerschen Sammlung war die Bathseba im Bade von *Paris Bordone* aus der Gallerie Fesch; das Bild ist 7 F. 3 Z. hoch, 6 F. 9 Z. breit, und bietet drei lebensgrosse weibliche Figuren mit reicher architektonischer Umgebung in aller Fülle und Frische des venezianischen Kolorits. Sodann machte sich in der Sammlung ein Bildchen von *Pietro Perugino* bemerklich, die Auferstehung Christi, Skizze zu dem grossen Bilde in der Vatikanischen Sammlung; ferner eine Landschaft von *Gaspar Poussin* aus der Gall. Aldobrandini (4 F. 6 Z. hoch, 6 F. breit); eine heil. Familie, halbe Figuren, ein ganz vorzüglich inniges Bild des eigenthümlich strengen Florentiners *Sandro Botticelli* (2 F. 10 Z. hoch, 2 F. 3 Z. breit); eine Anbetung der Könige von *Andrea del Sarto* (3 F. 2 Z. hoch, 2 F. 7 Z. breit). Die übrigen Stücke der Samml. waren: Christus, vor ihm eine knieende Frau, von *Nicolas Poussin;* die Farbenskizze einer Himmelfahrt Mariens von *Tintoretto;* Flucht nach Aegypten, von *Baroccio;* grosses Bild eines Jünglings und Mäd-

chens vom Ritter *d'Arpino;* Madonna mit Kind, angeblich von *Murillo;* zwei Landschaften, Tivoli und Terni, von *Orizonte;* von Heiligen umgebene Madonna, aus der Schule des *Lionardo da Vinci;* Maria mit dem Christkindchen und Johannes, von *Ghirlandajo;* Madonna von *Innocenzo da Imola;* Kopie der Correggischen Katharinenvermählung, von *Schidone;* Apotheose einer Nonne, von *Leandro Bassano;* Maria mit dem Kinde, ein sehr altes Bild von *Ceccarelli Sanese;* Madonna von *Filippo Lippi;* Krönung Mariens von *Tiberio d'Assisi;* Maria mit Kind von *Crivelli;* ein Temperabild: la Madonna degli angeli, von *Sano di Siena;* Landschaft von *Domenichino;* Trinker von *Isaac Ostade;* Landschaft von *Hobbema;* Bauern von *Adrian Brouwer;* Gesellschaft von *Le Ducq;* alte Kopie eines Nachtstückes von *Schalken.* Als Krone dieser Sammlung aber war Deurer's vortreffliche Kopie nach Raffael zu betrachten.

Deutsch, Beiname des Niklas Manuel, eines vielseitig gebildeten, den ersten Decennien des 16. Jahrh. angehörenden Schweizers, der sich als Maler und Holzschneider, als Dichter und selbst als Staatsmann (in der Eigenschaft als Vogt von Erlach und später als Mitglied des Kleinen Raths zu Bern) hervorgethan hat. S. über ihn den Art. Manuel Deutsch; vergl. auch die betreffende Stelle im Art. „Altdeutsche Kunst" unter dem Abschnitt: Malerei.

Deutsche Kunst. — Ueber die glorreiche deutschmittelalterliche Kunstzeit hat bereits der ausführliche Artikel: „Altdeutsche Kunst" gehandelt. Hinsichtlich des allen Völkern germanischen Stammes eigenthümlichen, in den verschiedenen Landen verschieden ausgeprägten Architektursystems der sogen. Gothik, in welcher die christliche Baukunst ihre höchste und wunderreichste Blüte getrieben, sowie hinsichtlich der Bildnerei der gothischen Stylzeit muss noch auf den umfassenden Artikel „Germanische Kunst" verwiesen werden. Ueber die vorgothische Periode wird der Deutschland betreffende Abschnitt des Art. „Romanische Kunst" belehren; über die moderne Kunstzeit Deutschlands aber (die traurige Entdeutschungsperiode seit Ende des Mittelalters, in welcher unsre Kunst durch italiänischen Einfluss vernüchtert, durch französischen verzopft worden ist, und die ihr folgende neudeutsche Periode seit dem grossen Freiheitskampfe, in welcher die vaterländische Kunst sich wieder zu volksthümlicher Geltung emporarbeitet und fort und fort durch die vorwärtsdrängenden Kräfte bedeutender Schulen gehoben wird) ist der die Geschichte der modernen Kunstbestrebungen der europäischen Völker überhaupt behandelnde Art. „Neuere Kunst" nachzulesen. — Rücksichtlich der alten deutschen Kunstschulen s. die Artikel: niederrheinische, westfälische, oberrheinische, schwäbische und fränkische Schule. (Köln und Kalkar; Soest und Münster; Basel und Kolmar; Ulm, Augsburg und Nürnberg.) Die Kunstschulen der neuesten Zeit s. unter Berlin, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt am Main, München, Wien etc.

Deutz, ein altes Städtchen am rechten Rheinufer, Köln genüberliegend, mit diesem durch eine Schiffbrücke verbunden und auch in dessen Befestigung mit eingeschlossen, hat seinen Ursprung vom Römerkastell *Duitium*, das vom Erzbischof Heribert von Köln im J. 1002 in ein Benediktinerkloster umgewandelt ward. Später erbauten sich die Grafen von Berg, die Vögte dieses Klosters, ein Schloss, von welchem aus sie die Gegend beunruhigten, bis Erzbischof Heinrich dasselbe im J. 1230 eroberte und schleifen liess. Unter Erzbischof Konrad, Heinrichs Nachfolger, wurde Deutz von Mauern und Thürmen umgeben. Verwüstungen erlitt es 1376 durch die Kölner, die es in Brand steckten, 1445 durch Herzog Johann den Ersten von Kleve und 1583 durch die Truppen des Erzbischofs Gebhard von Köln. Dann litt es auch viel im 30jährigen Kriege. Nach dem Nimweger Frieden wurden 1678 die Festungswerke geschleift; erst 1816 sind dieselben wiederhergestellt worden. Deutz besitzt jetzt eine grosse Artilleriewerkstätte und eine schöne neue Kavalleriekaserne. Die alte vormalige Benediktiner-, jetzige katholische Pfarrkirche mit ihrer entstellenden Thurmhaube erscheint klein und unansehnlich, wenn man sie von aussen, vom Werfte in Köln erblickt; doch täuscht man sich, wenn man von dem beschränkten Aeussern, das theilweis auch noch durch einen ungünstigen Standpunkt hervorgebracht wird, auf das Innere schliessen will. Hier wird man im Gegentheil höchst angenehm überrascht, denn man findet ein sehr interessantes sehenswürdiges Gebäude, das zu den kirchlichen Bedürfnissen höchst zweckmässig und höchst erquicklich ist. Die erste Deutzer Kirche, von der sich hier noch bedeutende Spuren an den Thürmen und in der nördlichen Kapelle finden, wurde wahrscheinlich in den J. 1020—30 von Heribert und Piligrin gegründet; dieselbe war im vollkommenen Rundbogenstyle, musste aber in den Kriegen zwischen den Erzbischöfen und der Stadt Köln, bei den dreimaligen Abbrennungen des Städtchens, bedeutend leiden. Hier sieht man nun, wie die

Alten nicht nur Kirchen von Grund aus zu bauen, sondern auch geschickt zu restauriren verstanden; so wussten sie in das Vorhandene, aber der Herstellung Bedürftige, einzelne und selbst grössere Stücke dergestalt hineinzulegen, dass diese, wenn schon verschieden im Style, dennoch keinen Misston hervorbrachten. Man macht diese Wahrnehmung hier wie bei den Kirchen zum heil. Severin und heil. Andreas in Köln. Besonders ist der schöne hintere Chor bemerkenswerth, dessen Nordwand so schöne ununterbrochene und günstig beleuchtete Räume gewährt, dass man sich wundern muss, wie die lockend gebotene Stelle für Freskomalerei bis auf diesen Tag noch unbenutzt geblieben ist.

Deventer, alterthümliche Stadt mit verfallenen Festungswerken, liegt am rechten Ufer der Yssel, über welche hier eine Schiffbrücke führt, und ist Hauptort der niederländischen Provinz Oberyssel. Unter den Kirchen Deventers zeichnet sich die Hauptkirche besonders durch ihre schönen Glasmalereien aus; ausserdem ist das schöne Stadthaus bemerkenswerth. Zu D. befindet sich eine bedeutende Eisengiesserei. Unter den hier blühenden Gewerbszweigen macht sich auch der Kunstindustriezweig der Teppichweberei bemerklich. Deventer war im Mittelalter freie Reichs- und Hansastadt, fiel aber 1528 an Karl V. Im Jahre 1559 stiftete hier Philipp II. von Spanien ein Bisthum, doch bestand dasselbe nur bis 1591, wo Prinz Moritz von Oranien die Stadt den Spaniern wieder entriss.

Deventer, J. van, einer der tüchtigsten jetztlebenden Maler Hollands, der sich in Bildern kleinern Formats auszeichnet, welche Ansichten von Küstengegenden und dergleichen darbieten.

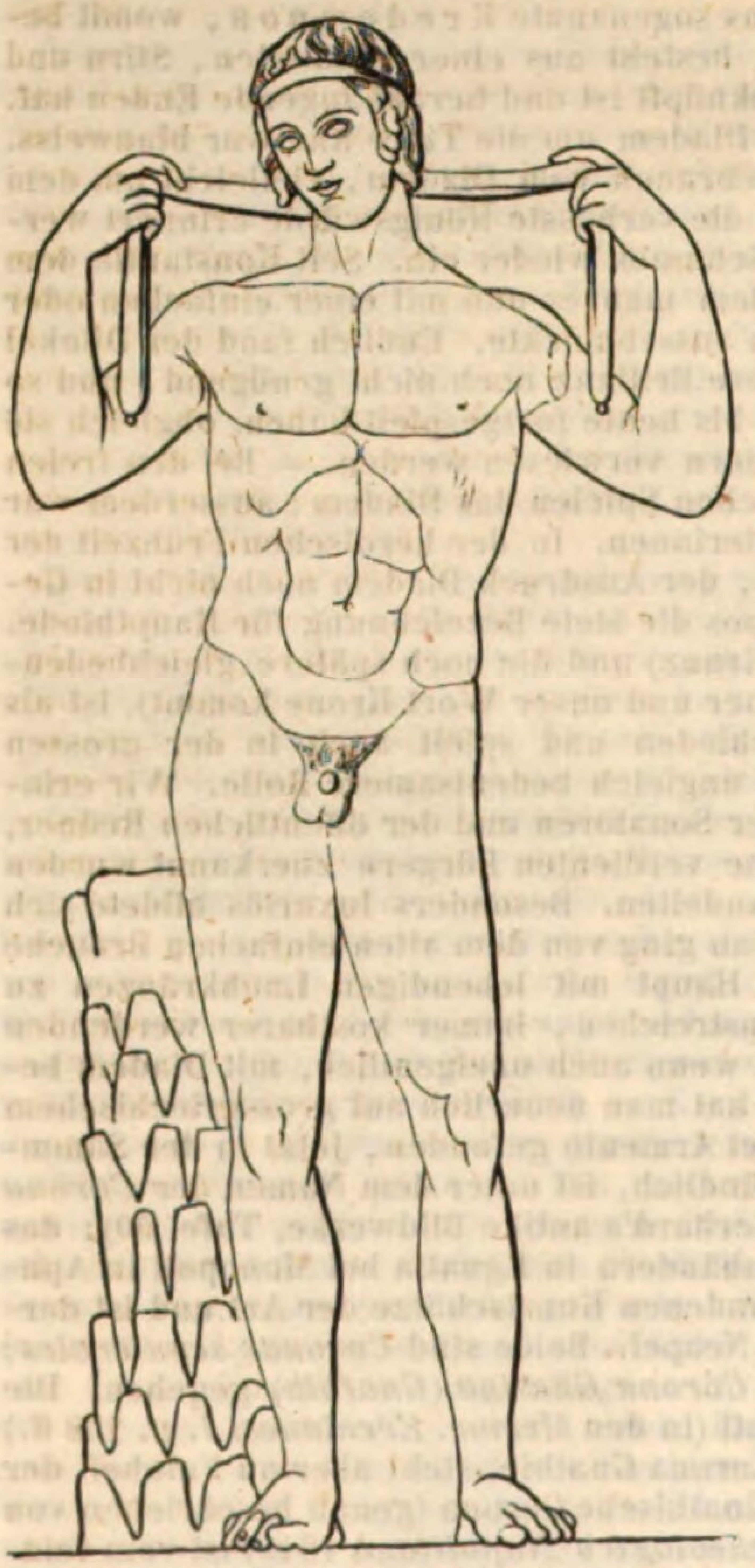
Devéria, Achille und Eugène, ein zur modernen romantischen Malerschule zählendes Brüderpaar in Paris. Achille, der Aeltere, trat zunächst als Zeichner und Lithograph hervor, machte sich durch zahllose Vignetten im englischen Geschmack bekannt, gab mit Grévedon eine Sammlung Bildnisse von Actricen der vornehmsten Theater heraus, die von 1830 an in gr. Folioheften erschienen, und legte eine historische Frauengallerie an, die ebenfalls heftweise (je 6 Bl.) ausgegeben ward. Später malte Achille viele religiöse Bilder, in welchen das Bestreben hervortritt, ein wenn auch schwächliches und süssliches, doch in seiner Seele vermuthlich nicht erlogenes religiöses Gefühl auszudrücken. Das Element, worin sich Achille vorzüglich bewegt, ist das einer weichlichen Sentimentalität, die nicht selten zu widerwärtig süsser Koketterie herabsinkt. Seine Gemälde sind als Andachtsbilder für Privatkapellen, Oratorien und Boudoirs sehr beliebt und gesucht, und so geben sie zugleich ein charakteristisches Merkmal ab für die religiöse Gefühlsweise der gleichzeitigen gebildeten Pariser Welt. — Eugène Devéria, der Bedeutendste von Beiden, hat sich zu einem sehr geachteten Meister im Bildniss, im Genre und in der weltlichen Historie erhoben. Ein merkwürdiger Praktiker, malt er gleichgeschickt markige Schlachtbilder wie elegante Hofscenen; in allen seinen Gemälden der verschiedensten Art aber findet man Kraft des Gedankens, energische Durchführung der Composition, klare und kräftige Farbe. Er zeigt einige Uebereinstimmung mit Delacroix, aber auch zugleich mehr Solidität. Grosses Compositionstalent und noch grössere Farbenpracht entwickelt Eugène in der Geburt Heinrichs IV., die man in der Luxemburger Gall. zu Paris sieht. Henri d'Albert zeigt dem Volke den Knaben, nachdem er ihm den Mund mit Knoblauch eingerieben und Wein von Jurançon zu trinken gegeben hatte; er fragt, welchen Namen er führen solle, und das Volk antwortet einstimmig: „Henri, wie sein Grossvater!“ Die prachtvolle Behandlung der Hauptgruppe unter dem Thronhimmel, mit der Umgebung von Hofgesinde, Zwerg, Hunden etc., erinnert ebenso wie das bedeutende Kolorit an die besten Venezianer. Ein Prachtbild Devéria's ist ferner das Plafondgemälde im Louvre, welches Louis XIV. darstellt, wie er umgeben von Hofdamen, Herren und Pagen, mit Pujet eine Statue in Versailles besieht. Im Palais Royal sieht man von Devéria's Hand eine Scene aus der Geschichte des Hauses Orleans. Es ist der Moment, wo der Coadjutor von Paris, nachheriger Kardinal Retz, in Begleitung zweier Marschälle im Hofe des Palais Royal ankommt, wo denn das Volk heftig die Freigebung Broussel's und Blancménil's fordert, die auf Befehl der Regentin Anna von Oesterreich im J. 1648 in Haft gesetzt worden waren. So tüchtig und energisch aber auch Devéria seine Composition durchgeführt hat, so wird sie doch von der dort unmittelbar folgenden, von Ary Scheffer gemalten Scene: „Anna von Oesterreich verweigert mit zorngeballter Hand die Freigebung der Genannten,“ überboten und verdunkelt. — Stiche nach Eugène Devéria hat man von Leroux (*le grénadier pensé* und *la réligieuse defendue*), von Garnier (*le départ pour le marché*) und von J. Geoffroy (*dévotion*). Die von letztern Beiden gestochenen Blätter bieten Darstellungen aus dem bretagnischen Bauernleben.

Diaconicum. — Das kleine Diaconicum ist in mittelalterlichen Kirchen ein besondres, im Schiff gelegnes Behältniss, wohin die Kirchengefässe und Ornate von den Diakonen gebracht wurden, um sie beim Gottesdienst gleich bei der Hand zu haben.

Diadem, die Stirnbinde der Fürsten und Könige des Alterthums, die auch deren Gemahlinnen zukam. Sie bestand aus Seide, Wolle oder Garn, war schmal und nur in der Mitte der Stirn breiter, und der Farbe nach gewöhnlich weiss. Bei den ägyptischen Göttern und Königen findet man sie mit dem Sinnbilde der heil. Schlange geschmückt. Das bacchische Diadem, oder das sogenannte Kredemnon, womit besonders der indische Bacchus versehen ist, besteht aus einer gefalteten, Stirn und Schläfe umwindenden Binde, die hinten geknüpft ist und herabhängende Enden hat. Bei den Parsen (Persern) schlang sich das Diadem um die Tiare und war blauweiss. Die ersten Römerkaiser machten keinen Gebrauch vom Diadem, vielleicht um dem Volke nicht zu missfallen, das dadurch an die verhasste Königswürde erinnert werden konnte. Erst Diocletian führte diesen Schmuck wieder ein. Seit Konstantin dem Grossen wurde das Diadem brillanter, indem man es nun mit einer einfachen oder doppelten Reihe von Perlen und Edelsteinen ausschmückte. Endlich fand der Dünkel und die Prunkliebe der Herrscher auch diese Brillanz noch nicht genügend, und so bildeten sich die Kronen aus, die ihre Rolle bis heute fortgespielt haben, obgleich sie nun mehr und mehr in die Raritätenkammern verwiesen werden. — Bei den freien Griechen erhielt jeder Sieger in den öffentlichen Spielen das Diadem; ausserdem war es die Auszeichnung der Priester und Priesterinnen. In der heroischen Frühzeit der Hellenen war, wie man aus Homer ersieht, der Ausdruck Diadem noch nicht in Gebrauch; Stephane ist im homerischen Epos die stete Bezeichnung für Hauptbinde. Der nachherige griechische Stephanos (Kranz) und die noch spätere gleichbedeutende Koronis (woher die Corona der Römer und unser Wort Krone kommt), ist als Ehrenkranz vom Diadem wesentlich verschieden und spielt auch in der grossen glücklichen Periode der Hellenen eine ganz ungleich bedeutsamere Rolle. Wir erinnern an den Myrtenkranz der Archonten, der Senatoren und der öffentlichen Redner, an die Ehrenkränze aus Oelzweigen, welche verdienten Bürgern zuerkannt wurden und nachmals sich in goldene Reife verwandelten. Besonders luxuriös bildete sich das Kranzwesen in der Frauenwelt aus; man ging von dem alten einfachen Brauche der Griechinnen, sich zu Festzeiten das Haupt mit lebendigen Laubkränzen zu schmücken, nach und nach zu einem kunstreichen, immer kostbarer werdenden Kopfschmuck über, den man nun oft auch, wenn auch uneigentlich, mit Diadem bezeichnet. Solche kostbare Frauendiademe hat man neuerlich auf grossgriechischem Boden in Italien ausgegraben; das eine, bei Armento gefunden, jetzt in der Sammlung des Königs von Baiern zu München befindlich, ist unter dem Namen der *Corona d'oro di Critonio* bekannt (vergl. Eduard Gerhard's antike Bildwerke, Tafel 60); das andere, mit dazu gehörigen Hals- und Armbändern in Egnatia bei Monopoli in Apulien ausgegraben, übertrifft alle bisher gefundenen Kunstschätze der Art und ist derzeit im Besitz des Kunsthändlers Barone zu Neapel. Beide sind *Coronae sepulcrales;* dem letztern Diadem hat man den Namen *Corona Gnatina* (*Gnathia*) gegeben. Die Corona di Critonio, welche Professor Briganti (in den *Memor. Ercolanesi I. p.* 209 ff.) genau beschrieben hat, ist reicher als die Corona Gnathia, steht aber an Feinheit der Arbeit und Ausführung ihr weit nach. Die Gnathische Corona (genau beschrieben von Avellino im Octoberheft des *Bulletino Archeologico Napolitano* 1845) ist vom feinsten Golde und bildet einen schön geschlungenen Reif, worauf in erhobener Arbeit (etwa ½ Zoll hoch) Blumen, Blätter, Schmetterlinge, kleine Vögel, Käfer und Insekten dargestellt sind; in diese Bildwerke, die sich von der rechten und linken Seite nach einem Mittelpunkt hinbewegen, sind kleine Edelsteine, Pasten und Smalte geschmackvoll hineingeflochten. Avellino erklärt, dass selbst die neuesten etruskischen Ausgrabungen nichts Kostbareres zu Tage gefördert, und dass dieses Diadem der glücklichsten Epoche griechischer Kunst angehöre. — Das eigentliche Diadem, Stirnband, dient gleich dem Skeptron mitunter als Symbol der Herrschaft; namentlich ist dies der Fall in einigen Darstellungen der Juno (Hera), die dadurch als mitherrschende Gemahlin des Beherrschers der Götter- und Menschenwelt bezeichnet wird. So in einem alten Gemälde, das vor einem Jahrhundert noch in den sogen. Bädern des Titus zu sehen war und wovon eine treu kolorirte Nachzeichnung in der vatikanischen Bibliothek bewahrt wird. Juno reicht hier das Diadem dem Paris und verspricht ihm damit eine grosse Herrschaft, wenn er sie, die Gemahlin des Zeus, für die Schönste der Frauen erklären würde. Dieses Stirnband hat an beiden Enden zwei Schnüren zum Binden und ist roth wie die Stirnbinden, die den Siegern in den von Aeneas angestellten Spielen um das Haupt gebunden wurden. (Virgil's Aen. B. V.

Vers 268.) Beiläufig sei erwähnt, dass auch bei Theokrit (Idyll. II. Vers 120) solcher rother Bänder gedacht werden, hier freilich zum Binden eines Kranzes von Pappelblättern. Königliche Hauptbinden dagegen erscheinen nach den Berichten der Alten in der Regel als weiss von Farbe.

Diadumenos, der sich Bediademende, ist der Name eines gepriesenen Kunstwerkes von Polyklet. Es stellte einen jungen Gymnasten (Wettkämpfer) dar, welcher die den Siegern in den öffentlichen Spielen zukommende Stirnbinde (Diadema) sich selbst um das Haupt legt. Der Künstler hatte sich bei diesem statuarischen Werke die Aufgabe gestellt, im Gegensatz gegen den männlich gedrungenen Körperbau seines Lanzenträgers (des berühmten „Doryphoros") die weiche und zarte Grazie der ersten Jünglingsblüte in der vortheilhaftesten Stellung auszudrükken. In dieser Stellung erinnert denn auch die Figur an die reizenden Mädchengestalten der Karyatiden. Auf die Formenweichheit der Statue des jungen gymnastischen Siegers bezieht sich Plinius (Buch XXXIV, 19.), wenn er von dem sikyonischen Meister sagt: *Diadumenum fecit molliter puerum.* Noch sind antike Nachbildungen des Polykletischen Meisterwerks vorhanden, die uns freilich nur einen ungefähren Begriff von Letzterem verschaffen, daher man auch nach der hier beigedruckten holzschnittlichen Wiedergabe einer solchen Nachbildung den grossen hellenischen Bildner und sein untergegangenes Werk nicht richten darf. Wir geben das Abbild einer Statue in der farnesischen Villa nach Eduard Gerhard's antiken Bildwerken (1. Centurie, Taf. 69). Eine ähnliche Statue findet sich in der Florentiner Gallerie; einige dieselbe Figur aufweisende Reliefs trifft man in der Vatikanischen Sammlung. (Winckelmann's W. VI. Taf. 2; C. G. Heyne's antiquar. Aufsätze II. 258; Ottfr. Müller's Handb. der Arch. §. 120, 4.) Die Figur war im Alterthum ausserordentlich beliebt (man findet sie selbst auf römischen Grabsteinen) und ihr Name in Jedermanns Munde, daher sogar Kaiser Macrinus, der Nachfolger Caracalla's und Geta's, seinen Sohn nach ihr *Diadumenus* nannte. Dieser D. ward bekanntlich nebst dem Vater, der ihn zum Cäsar ernannt hatte, ermordet. — Diadumenos nennt sich auch ein Bildhauer auf einem Basrelief, das zu Turin aufbewahrt wird. *Visconti: Museo Pio-Clem. T. III. tav.* 41; *T. VII. tav. agg.* 13. Welcker im Kunstblatt 1827, Nr. 83.



Diagoras, aus Jalysos auf Rhodus gebürtig, stammte aus dem edlen Geschlechte der Eratiden, welches Pindar in seiner siebenten olymp. Siegeshymne von den Herakliden ableitet, und war als Faustkämpfer einer der glänzendsten Heroen der hellenischen Athletik. Er hatte in allen vier grossen heiligen Spielen Kränze davongetragen und war folglich Periodonike. In den Olympien siegte er zweimal, in den Isthmien viermal, in den Nemeen zweimal und einmal auch in den Pythien. Ausserdem errang er zahlreiche Siegeskränze in den festlichen Wettspielen zu Athen, Pellene und Megara, sowie auf Rhodus und Aegina. Pindar besang diesen Rhodier in dem erwähnten siebenten Siegesliede; ausgeprägt in goldenen Buchstaben prangte diese Hymne als glorreiche Inschrift im Heiligthum der Athena zu Knidos auf Rhodus. Aber nicht der eigene Siegerruhm allein brachte dem rhodischen Boxer so grossen Glanz; diesen mehrten auch seine stattlichen Söhne und Enkel: Damagetos, Akusilaos, Dorieus, Eukles und Peisirrhodos, welche alle als Hieroniken (Sieger in heiligen Spielen) zahlreiche Kränze empfangen hatten. Laut Pausanias (VI. 7.)

war zu Olympia ein besondrer Raum für die Siegerstatuen der Diagoriden bestimmt. Des Diagoras Standbild hatte Kallikles, Bildgiesser von Megara, im 1. J. der 79. Olympiade geschaffen, kurz nach dem wiederholten Siege zu Olympia.

Diagraph nennt man ein von Gavard erfundenes, aus mehren mit einander verbundenen Linealen und Visiren bestehendes Instrument, das als Hilfsmittel zu verkleinerter Zeichnung eines natürlichen Gegenstandes dienen und für das Zeichnen von Ansichten etc. nach der Natur Aehnliches leisten soll als der Storchschnabel für das Kopiren der Zeichnungen.

Diakustik macht einen Theil der Akustik aus und bedeutet die Lehre von der Fortpflanzung des Schalles.

Diana, bei den Griechen Artemis genannt, war die Schwester Apollo's und genoss im Alterthum als Mond- und Waldgöttin, als Jägerin und jungfräuliche Göttin, auch an gewissen Cultusorten als Amme und Hebamme, eine ausgebreitete Verehrung. Dieses nach den verschiedenen Orten ihres Cultus in sehr verschiedener Bedeutung verehrte Gottweib ist zunächst in der Verbindung mit Apollo zu betrachten. Wie bei ihrem Bruder Apoll, so erscheint auch bei ihr das dualistische Element einerseits der zerstörenden, andrerseits der erhaltenden und segnenden Thätigkeit. Tochter des Zeus und der Leto (Latona) wird sie zugleich mit Apollo auf der Insel Delos oder Ortygia geboren. Laut Herodot stammt ihr Cultus wie der des Apollo aus dem Lande der Hyperboreer. Als schnell tödtende Göttin, als Rächerin menschlicher Frevel tritt sie im homerischen Epos auf, dann in den Sagen von der Tödtung des Orion, der Aloïden etc. Laut des Kallimachus Gedicht auf die Göttin sendet sie gleich ihrem Bruder Seuchen und Pest über die Menschheit. Dieser mehr feindseligen Seite ihrer Wirksamkeit steht sodann die erhaltende und segnende gegenüber; in der menschenfreundlichen Eigenschaft verleiht sie hohes Alter, spendet reichliche Aernten, lässt kräftiges Vieh gedeihen, stiftet Eintracht und Frieden. Wie Apollo ist auch sie unvermählt; Jungfrauen versahen ihren Dienst und mussten das Gelübde der Keuschheit ablegen, dessen Bruch von der Göttin streng geahndet ward. Wo ihr Cultus von Priestern versehen wurde, waren auch diese dem gleichen Gelübde unterworfen. Ihr ist wie dem Bruder der Lorber heilig; auch theilt sie mit ihm die Schirmung der Städte. Weil Apollo mit dem Sonnengott identificirt ward, so musste sie als Schwester desselben zur Mondgöttin werden. Als einfache Naturgottheit, ohne den Zusatz ethischer Ideen, stellt sich uns die arkadische Artemis dar. In Arkadien nämlich erscheint Diana als eigentliche Nationalgottheit und ohne Verbindung mit Apollo; dort ist sie gewaltige Jägerin (daher ihr Beiname Agrotera), die mit ihren Nym-



(*Statue in Neapel.*)

fen, von stattlichen Hunden gefolgt, Berge und Thäler durchstreift; dort sind ihr alle Quellen und Flüsse heilig; dort ist sie nach tausend Bergen, Städten und Wassern benannt; dort spielen die Sagen von Atalante, Kallisto, von Alpheus und Arethusa, von der Ueberraschung im Bad durch den Jäger Aktäon; kurz das Wesen der Diana erscheint dort so einfach nymfenartig, dass man versucht ist, die Idee der Göttin gradezu von dem Glauben an Nymfen herzuleiten. Sie tritt zugleich als Schützerin des Wildes auf; auch überwacht sie die kleinen Kinder und deren Pflege. Von der arkadischen wie von der apollischen Diana sind wesentlich verschieden die taurische und ephesische; erstere führt auch die Namen Brauronia, Orthia, Iphigenia. Laut den hellenischen Sagen war Iphigenia, von Taurien kommend, zu Brauron in Attika gelandet und hatte das alte Bild der Göttin zurückgelassen, die nun in Athen und Sparta verehrt ward, an welchem letztern Orte man Knaben an ihrem Altare geisselte, was eine Milderung der alten Sitte der Knabenopferung war. (Die Geisselung der spartanischen Epheben am Altare der Artemis Orthia hiess „Diamastigosis.") Laut anderer Sage ward diese Göttin durch Orestes und Iphigenia entführt; lauter Mythen, die eine Uebersiedelung der taurischen Göttin nach Hellas andeuten. Wenn die Artemis Orthia (oder Orthosia), die durch ihren blutigen Cult und durch die ihr beigelegte Eigenschaft der Sinnverwirrung durchaus als ein ursprünglich ungriechisches Gottwesen sich kundgibt, auch mit dem Beinamen „Iphigenia" benannt wird, so deutet dies auf die bekannten hieher bezüglichen Sagen hin, in Folge deren die Iphigenia mit der Artemis selber identificirt ward. Die ephesische Diana dagegen, weit berühmt durch ihren Tempel, war eine von den Ioniern vorgefundene einheimische Gottheit, auf die sich der Name Artemis übertrug. Sinn und Bedeutung der ephesischen Göttin erhellt deutlich schon daraus, dass deren Priester Eunuchen waren und dass der obere Theil ihres Bildes viele Brüste hatte. Ihr Symbol ist in Ephesus die Biene; ihr Oberpriester hiess „Essen" (Weisel, Bienenkönig). Die Begründung des Cultus dieser Göttin wird den Amazonen zugeschrieben. Uebrigens bezeichnete man sie, weil sie gar keine Aehnlichkeit mit der dorischen und arkadischen Artemis darbot, stets mit dem unterscheidenden Namen der ephesischen Diana. — Hinsichtlich der Artemis Ilithyia s. den bes. Art. „Ilithyia." — Bei den Römern ward der Dianencult nach allen Beziehungen aufgenommen, die er in Hellas aufwies. Er soll schon durch Servius Tullius eingeführt worden sein, und Diana soll namentlich als Sklavenbeschützerin gegolten haben. Vielleicht wanderte D. mit den zu Plebejern gewordnen Sabinern und Latinern als deren Schutzgöttin in Rom ein. Die bei Aricia (dem heutigen Ariccia) als *Dea nemorensis* (Haingöttin) verehrte Gottheit mit der D. zu identificiren, dürfte nach Hartung (s. dessen Werk über die „Religion der Römer" II.) unzulässig sein, da hier wohl nur griechische Sagen auf lateinische gepfropft sind. Die epischen und lyrischen Poeten Roms schildern sie als Jagdgöttin, die mit dem Köcher erscheint, von Oreaden umdrängt wird und festliche Tänze veranstaltet, sodann als Mondgöttin, *diva triformis*, und als Geburtshelferin. — Als Jägerin hat die Göttin Bogen und



(*Arkadische Diana im Louvre.*)

Köcher, Speer, Hirsche und **Hunde** zu Attributen; als Luna oder Mondgöttin trägt sie **Fackeln** oder hat (wie auf Darstellungen späterer Zeit) den **Halbmond über dem Scheitel**. — Hinsichtlich der verschiedenen Dianendarstellungen bleibt Folgendes zu bemerken. Das Doppelwesen Dianens als kämpfender und erlegender, als Licht bringender und Leben verleihender Göttin sprach sich nicht selten in den ältesten Cultusbildern aus, wo Artemis sowohl den **Bogen** als die **Fackel** in der Hand trug, also zugleich Licht und Tod gebend erschien. Am berühmten Kasten des Cypselus sah man die Artemis beflügelt, mit Panther und Löwen in den Händen; hier erschien sie also in ihrer lunarischen Eigenschaft, attribuirt mit den zum



Die Ueberraschung im Bade durch den Jäger Aktäon. (Nach dem Gemälde von Franz Albano in der Gall. des Louvre.)

Sternen- und Sonnensymbol dienenden Thieren. Bei weiterer Entwickelung des Artemis-Ideals stellt sich uns die Göttin in jugendlicher Kraft und Lebensfrische dar, als Spenderin blühenden Naturlebens für Vieh und Menschen, und als kampf- und jagdlustige Bogenschützin. Im ältern Style, wo sie lang und zierlich bekleidet (*in stola*) erscheint, bemüht sich die Kunst besonders auch durch das Gewand die vollen blühenden und kräftigen Formen hindurchscheinen zu lassen. Später, als **Skopas**, **Praxiteles**, **Timotheos** und Andre das Ideal ausgebildet hatten, wird Diana gleich Apollo schlank und leichtfüssig gebildet, Hüften und Brust ohne weibliche Fülle; die noch unentwickelten Formen beider Geschlechter erscheinen hier gleich-

sam festgehalten und nur zu grösserem Umfange ausgebildet. Das Antlitz gleicht dem ihres Bruders Apollo, ist aber natürlich von minder vortretenden Formen, zarter und rundlicher; das Haar sieht man oft über der Stirn zu einem Korymbos oder Krobylos aufgebunden, noch öfter jedoch am Hinterhaupt oder auf dem Wirbel in einen Busch zusammengefasst (nach besonders bei den Doriern gebräuchlicher Art); nicht selten trifft man auch Beides zusammen. Die Gewandung ist der dorische Chiton, entweder hoch geschürzt oder auf die Füsse herabwallend, oft auch als Hemidiploidion übergeschlagen. Die Schuhe der Jägerin sind die den Fuss rings umher schützenden „kretensischen.“ Die jagende Artemis, die in ihrer nymfenhaften Erscheinung so liebenswürdige Agrotera, die oft zugleich als kämpfende Göttin sich darstellt, wird in vorzüglichen Statuen theils im Moment, den Pfeil aus dem Köcher zu nehmen, um ihn abzusenden, theils auf dem Punkte ihn abzuschiessen, in besonders lebhafter Bewegung, vorgeführt. (Der erstere Moment ist in der herrlichen sogen. Diana von Versailles ausgesprochen, die im Louvre aufgestellt ist und durch unsern zweiten Holzschn. zu diesem Art. wiedergegeben wird. Artemis erscheint hier von sehr schlankem und zierlichem, aber doch kräftigem Bau, bediademt mit einer Stephane; sie wandelt rasch mit ihrer goldgehörnten Hirschkuh dahin, während sie



rückwärts blickt und zugleich einen Pfeil aus ihrem Köcher zieht, um einen feindlichen Angriff oder eine frevelhafte Verletzung ihres Heiligthums abzuwehren.) Wenn sie in langem Gewande die Hand nach dem Köcher bewegt, ohne Zeichen von heftiger Bewegung, sanfte Anmuth in den Mienen, liegt die Vorstellung nah, dass sie ihn vielmehr schliessen als öffnen wolle; auf diese langgewandeten holdblickenden Dianen dürfte denn wohl der Beiname Soteira, wie er auf syrakusanischen Münzen der Artemis mit geschlossenem Köcher beigelegt ist, anwendbar sein. Ebenso wie auf besagten Münzen sieht man in mehren Reliefs den Köcher geschlossen, zugleich den Bogen auf den Rücken zurückgeworfen, in welchen Darstellungen Diana als lebenverleihende Lichtgöttin (als Artemis Phosphoros oder Selasphoros) mit Fackeln in beiden Händen einherschreitet. (Als fackeltragende Licht- und Lebensgöttin ist auch die sanftmüthige Dianenfigur im kön. Museum Neapels zu denken, die wir im ersten Holzschn. zu diesem Art. mittheilen. Sie ist merkwürdig durch ihren alterthümlichen [archaistischen oder hieratischen] Styl, der etwas von etruskischer Manier hat. Wiedergegeben nach *Museo Borbonico T. II. tav.* 8.) Die Jägerin wird übrigens gern als Hegerin und Pflegerin des Wildes vorgestellt; oft zieht sie die ihr besonders heilige Hirschkuh an sich heran; auch trägt sie in einer interessanten

Darstellung (z. B. in einem silbernen Medaillon aus Herkulanum) eine aus Rehböcken gebildete Krone. Bald sieht man sie mit einem Reh auf der Schulter oder mit einem Rehfell; bald hält sie einen Hirsch beim Geweih oder bei den Vorderfüssen; auch kniet sie auf der Hirschkuh, erscheint auf einem von Hirschen gezogenen Wagen, oder wird von einem Hirsch getragen, während sie Fackeln in Händen hat. Auf Denaren des Hostilischen Geschlechts zeigt sie sich mit Stralenhaupt, hält in der Linken einen Speer und in der Rechten ein Hirschlein. Als Mondgöttin ist Diana in der dreifachen Gestaltung merkwürdig, in welcher sie *Diana triformis* benannt wird. Ein solches dreigestaltiges Bild findet sich im *Museo Capitolino* zu Rom. Drei kleine, etwas mehr als einen römischen Palm hohe Standfiguren sind mit dem Rücken gegen einander gekehrt; ihre zierlichen Gewänder brechen sich in häufige Fältchen, die sogar ein Paar von den Füssen durchschneiden. Abgesehen davon, dass alle äussern Theile auch sorgfältiger ausgearbeitet sein könnten, ist die Gruppe im Ganzen prächtig zu nennen; sie ist herrlich angeordnet und die Gestalten sind von sehr edlen Verhältnissen. Bedeutende Reste alter Vergoldung haben sich noch an diesem Denkmale erhalten. (*La Chausse: Mus. Roman. t. I. sect. XI. tav.* 20—22.) In grösserer Verbindung ist man gewohnt, die Diana mit ihrer Mutter Latona und ihrem Bruder Apoll zusammenzusehen; sie nimmt da auch an Apollo's Musikliebe Theil. Ferner findet man sie selbst im Kampf mit Giganten. Hinsichtlich der Darstellung der Aktäonmythe ist zu bemerken, dass diese Sage erst durch die spätere Kunst der Alten zu einer Badescene benutzt ward. (Unser dritter Holzschn. zu diesem Art. gibt eins von den vielen modernen Gemälden wieder, in denen die Ueberraschung der mit ihren Nymfen badenden Göttin mehr oder minder glücklich aufgefasst ist.) — Als moderner Versuch, eine reizende Porträtgestalt als Göttin der Jagd vorzuführen, wird die schöne statuarische Darstellung Interesse gewähren, die wir in unserm vierten Holzschnitt als ein Hauptwerk des grossen französischen Bildhauers J e a n G o u j o n mittheilen. Wir sehen hier die unter dem Namen der D i a n a v o n P o i t i e r s bekannte jagdliebende Herzogin von Valentinois, welche Heinrichs des Zweiten Maitresse und Rathgeberin war. Ursprünglich zum Schmuck einer Fontaine im Park von Anet bestimmt, hat dies Kunstwerk mehrmals den Platz gewechselt und findet sich jetzt im *Musée français, salle d'Angoulême*, zu Paris. Der Künstler scheint keine Ahnung gehabt zu haben von dem strengkeuschen und thatkräftigen Charakter der Göttin, die doch immerhin bekleidet auftritt, nur im Bade sich enthüllt und den frechen Belauscher hart bestraft; er hätte sonst die porträtirte Nymfe aus dem Gehege des Königs Heinrich, wenn dieselbe nun einmal als Diana griechischen Andenkens gelten sollte, mit artemisischer Gewandung bedenken, und statt sie in einer dem Dianencharakter ganz widersprechenden venusischen Lage zu zeigen, schreitend oder vom Hirsch getragen darstellen müssen. Der ganze Sinn der Goujonschen Gruppe läuft auf eine Venus mit von der Diana erborgten Attributen hinaus; letztere sind freilich sehr deutsam, denn der mächtige hingesunkene Hirsch kann sehr gut den König Henri andeuten, während der Jagdhund die Leidenschaft bezeichnen kann, die den guten König in die Arme seiner höfischen Venus trieb.

Dianenbad bei Wien. Das Gebäude befindet sich am Donau-Ufer, unweit der Ferdinands-Brücke, in einer kleinen Entfernung links von derselben. Man tritt durch einen gewölbten Gang ein und wird von dem Portier nach dem Garten gewiesen, der den mittleren Raum eines Hofes ausfüllt, welcher zu beiden Seiten von Badegebäuden, geradezu aber von einem tempelartigen, mit einem Säulenportikus versehenen Pavillon begränzt wird. Der Garten ist sehr artig eingerichtet, mit schönen blühenden Oleandern und andern hochstämmigen Gewächsen besetzt und gut gehalten. Ein Seiteneingang zur Linken führt in das Entrée, wo man die Marken zur Benutzung oder Besichtigung des grossen Bade- und Schwimmsaales löset. Der Anblick des Ganzen ist ungemein imposant. Man denke sich einen 174 Fuss langen und 48 Fuss hohen, von oben beleuchteten Saal, dessen Mitte ein grosses, mit hellem smaragdgrünen Wasser angefülltes Becken bildet, in dem man von einer Temperatur von 16° bis 18° R. sich umgeben fühlt. Das Bassin, 114 Fuss lang und 43 Fuss breit, ist aus massiven Quadersteinen erbaut, und bietet, eine schiefe Ebene bildend, den Badenden an seiner seichten Stelle eine Tiefe von 3½ bis 5 Fuss, den Schwimmenden aber eine Tiefe von 6 bis 8 Fuss dar. Das Ganze enthält eine Wassermasse von mehr als 15,000 Eimern des reinsten filtrirten Donauwassers, das im steten Ab- und Zuflusse ist und die oben erwähnte Temperatur erhält. Wenn man eintritt, sieht man sich in einer Säulenhalle, deren Decke von schlanken eisernen Pfeilern getragen wird und in der sich Ruhesitze und allerhand Anstalten für die Schwimmenden befinden, zu denen auch die Bretter für die Trampolinsprünge der geübten Schwimmer gehören, die hier ihre Fertigkeit versuchen. Dies ist nämlich die, auch durch eine grosse Inschrift bezeichnete

Schwimmseite, an der einen schmalen Seite des Oblongums, während die gegenüberstehende durch eine andere Inschrift als die Badeseite bezeichnet ist. Ein Eisengeländer umgibt das ganze Bassin, in welchem hie und da Landestellen für die Schwimmenden angebracht sind. An den langen Seiten befinden sich die 104 An- und Auskleidekabinette. Bequeme, mit Teppichen belegte Treppen führen zu der Gallerie hinauf, mit der das Bassin umgeben ist, und von der man eine Uebersicht des grossartigen Ganzen hat. Diese Gallerie wird von eisernen Konsolen getragen, so wie auch das kuppelartige, mit Lichtfenstern (*sky-lights*) versehene Dach von zierlichen eisernen Trägern gehalten wird. Auch auf der Gallerie befinden sich, wie unten, Ankleide- und Auskleidekabinette. Zwei in Camayeu (wie die Abel de Pujol'schen Bilder in der Pariser Börse) ausgeführte, auf den Zweck des Bades bezügliche grosse Bilder verzieren die oberen Wände der schmalen Seiten, an deren einer auch eine Uhr angebracht ist. An den Gallerien sind in gewissen Entfernungen Lampen angebracht, da auch bei Abend gebadet wird, indem das Bad (von 5 Uhr Morgens an geöffnet, von 9 bis 12 Uhr ausschliesslich für die Damen bestimmt) bis 9 Uhr Abends offen bleibt. Das Unternehmen ist auf Actien gegründet und soll gegen eine Million Gulden gekostet haben. Die Anstalt ist seit dem 20. Mai 1843 geöffnet.

Diaz, Name mehrer spanischer und portugiesischer Maler, sowie eines französischen Künstlers. Der Aelteste und Bedeutendste ist der Portugiese Gaspard Diaz, auch Dies geschrieben, welcher dem 16. Jahrh. angehört und zu Rom unter Raffael, dann unter Michelangelo sich ausbildete. Er hob sich in seinen Werken auf eine so bedeutsame Stufe, dass man ihn als „Raffael Portugals" begrüsste, denn obgleich er zuletzt am meisten unter Michelangelo thätig gewesen, so blieb er doch nachher, als er selbständig als Meister auftrat, in der ihm von Raffael vorgezeichneten Bahn, wenn er auch dessen Weise nach Möglichkeit mit buonarrotischer Grossheit zu verbinden strebte. Nach der Rückkehr ins Vaterland erhielt er mancherlei Aufträge zur Ausschmückung der kön. Paläste; auch kamen Bilder von ihm in die Kirche zu Belem. 1534 malte er für die Misericordia die berühmte Ausgiessung des heil. Geistes, welche 1734 durch Guarienti restaurirt ward. Gaspard Diaz starb 1571 zu Lissabon. Man preist die Zartheit seines Pinsels und die raffaelische Reinheit seiner Zeichnung; den hohen Malerrang aber behauptet er durch sein Verständniss des Seelenausdrucks und durch seine bewundernswerthe Auffassung der Leidenschaften. — Der jüngste Künstler dieses Namens, der Genremaler Diaz zu Paris, hat sich auf mehren Ausstellungen als ein tüchtiger Meister aus der romantischen Schule bewährt. Seine „zum Fest ausziehenden Zigeuner," die man im Pariser Salon 1844 bewunderte, sind eine höchst eigenthümliche, mit Farben und Luftreiz reich ausgestattete Schöpfung. Durch eine sehr glücklich beleuchtete Waldpartie ziehen die buntbekleideten, mit Lumpen, Schmuck, Waffen, Körben, Früchten und Bändern bedeckten Männer und Frauen, Kinder und Hunde einen Hohlweg herunter; wunderbar schöne Bäume, von einer sonntäglichen Sonne herrlich beschienen, erheben ihre Stämme und Zweige zum Himmel, Alles lebt und webt in diesem luftigen, kunstvoll gefügten Mosaik, denn so ist diese Malerei beinah behandelt. Tritt man ihr zu nahe, so verschwindet der ganze Traum und es bleibt nur ein scheinbar unvollendetes Machwerk. — Ein anderes Bild desselben Malers, die Orientalin, das Innere eines Serails vorstellend, hat nicht denselben Reiz, weil diese ebenerwähnten Mittel übertrieben sind.

Dibutades, ein Töpfer aus Sikyon, der für den Ersten gilt, welcher dem Thon durch Röthelerde eine schönere Färbung verlieh. Derselbe formte auch das erste Relief, indem er den Schattenriss, den seine Tochter von ihrem scheidenden Liebhaber an die Wand zeichnete, in Thon ausführte und brannte, welches Werk bis zur Zerstörung Korinths durch Mummius aufbewahrt worden sein soll. Ferner vindicirt man ihm die Erfindung, die Stirnziegel durch Bilder zu verzieren. Vergl. des Plinius *Hist. nat. XXXV*. 12, 43.

Diday, F., einer der berühmten Genfer Meister unsers Jahrhunderts, der Lehrer Calame's und gleich diesem grossen Landschafter der Salvator Rosa Genfs genannt, trat zuerst mit grossen Alpenbildern hervor, herrlichen Episoden aus dem mächtigen Epos, das zwischen Granitwänden und Blöcken, zwischen ewigem Schnee, schäumenden Bergwassern und sturmgepeitschten Föhnen hinbraust. Vor allem ergreifend sind Diday's Schilderungen der Hochalpen. Lebendig spielt das Licht in seinen Bäumen; seine Wasser sind flüssiger und schäumender Bergkristall. An den mächtigen Berggipfeln, die wie Riesenzähne anzuschauen sind, und über ihre Schneethäler ziehen gespenstige Nebel und Wolken herum. Ueberall zeigt sich ein anhaltendes, tief eingehendes Studium dieser grossartigen Alpennatur. Gleich vorzüglich sind Diday's Darstellungen des Genfer Sees in Ruhe und Sturm. Das Leuchten der Wellen desselben hat er ganz so glücklich studirt wie das Abend- und Morgenglühen der

Gletscher. In neuester Zeit hat sich Diday mit Glück auf Bäume und Baumlandschaften geworfen. Man kennt von ihm auch einige Originallithographieen, acht Blätter malerische Schweizerlandschaften, die in gr. qu. Fol. unter dem Titel: *Croquis par F. Diday* zu Genf 1844 erschienen sind.

Dido; s. Karthago.

Didron, Sekretär des historischen Comité der Künste und Monumente und Assistent der königl. Bibliothek zu Paris, rühmlichst bekannt als Forscher und Schriftsteller im Gebiete der Archäologie der Kunst, ist Verfasser des schätzbaren *Manuel complet d'Iconographie chrétienne* (*Paris* 1845.) und Redacteur der vortrefflichen *Annales archéologiques*, unter welchem Titel er eine neue kunstwissenschaftliche Zeitschrift in Paris herausgibt, die wesentlich auf streng christliche Principien begründet ist. Sie schliesst zwar die Kenntniss des Alterthums und andrer als der christlichen Völker nicht aus, ihr Hauptbestreben aber ist auf Erhaltung ächt christlicher Kunstwerke und auf Gestaltung eines ächt christlichen Kunststyles in Frankreich gerichtet. Dafür gilt dem Herausgeber vornehmlich der Baustyl des 13. Jahrh. und dann was neuerlich in England, Deutschland und Frankreich auch in andern Künsten gethan ist. Folgende Stelle aus dem Programm dürfte am besten die Zwecke bezeichnen, welche der Herausgeber sich gestellt. „Eines der wesentlichsten Ziele, welches die „*Annales archéologiques*" verfolgen, ist, Priestern, Architekten, Alterthumsforschern und Eigenthümern, die bei Neubauten oder Restaurationen in Verlegenheit sind um richtige Zeichnungen und Modelle, mit diesen und mit Empfehlung passender Arbeiter zu Hilfe zu kommen. Deshalb enthält das erste Heft eine Pfarrkirche nach der ernsten Bauart des 13. Jahrhunderts; ferner eine andere, nach den Plänen und Aufrissen des H. Lassus, vollkommen eingerichtet und ausgeschmückt im Style der Zeit von Philipp August. Beigefügt wird ein ausführlicher Kostenüberschlag, den man nach Bedürfniss (einer Kathedrale oder einer Dorfkirche) steigern oder mindern kann. Zeichnungen und Text werden nach dieser doppelten Rücksicht ausgearbeitet, und ein vergleichender Ueberschlag gegen die Kosten einer im antiken Styl ausgeführten Kirche (wie St. Madeleine etc.) beigefügt. Alle kirchlichen Geräthschaften, Paramente, liturgische Bücher etc. werden beschrieben und abgebildet. Sodann wird ein Gebäude im romanischen oder Rundbogenstyl in gleicher Weise dargestellt, wofür M. Viollet le Duc als Architekt und M. Boesvilvald für die Geräthschaften etc. empfohlen wird. Endlich enthält eine Abtheilung „*Melanges*" (d. h. Nachrichten über Studium, Auffindung und Erhaltung von Alterthümern) bibliographische Notizen über Archäologie des Alterthums und des Mittelalters, in fremden Ländern und in Frankreich, mit besonderer Rücksichtnahme auf das, was in Italien, Deutschland, England und selbst in Spanien geschieht." Das Unternehmen hat namhafte Unterstützung gefunden und ist in mancher Beziehung, jedenfalls aber als ein Zeichen der Zeit für Frankreich, höchst beachtenswerth, indem es sich als übereinstimmend erklärt mit den Leistungen und Bestrebungen Pugin's in London, Lassaulx und Heideloffs, Gärtners, Zieblands, dazu Hess' und Schwanthalers in Deutschland. Man erhält jährlich für den mässigen Preis von 25 — 30 Frcs. einen Octavband von 400 Seiten mit 800 Columnen, 250 Holzschnitten und 26 Kupferstichen. Die Ausgabe geschieht in monatlichen Heften. Reichensperger in seinem Schriftchen: „Die christlich-germanische Baukunst etc." macht darauf aufmerksam, dass ein ähnliches deutsches Unternehmen noththue, und wir stimmen in seinen Wunsch, dass recht bald ein solches mit der Didronschen Zeitschrift wetteifern möge.

Didyma war ein Ort im Gebiete von Milet in Ionien, 18 — 20 Stadien vom Meere und vom Hafen Panormos, 80 Stadien aber von Milet gelegen. Hier befand sich der berühmte Tempel mit dem Orakel des „didymäischen Apollo," der Sitz der Branchiden, der (laut Pausanias) älter war als die ionische Einwanderung. Darius Hystaspis beraubte ihn im J. 494 vor Chr. seiner Schätze und zerstörte ihn zugleich, was Andre indess dem Xerxes zuschreiben. Bald darauf bauten die Milesier den Tempel prächtiger wieder auf. Hier stand die berühmte Apollstatue vom sikyonischen Meister Kanachos (vergl. den Art. „Apollo"), die Xerxes nach Ekbatana bringen liess; zurückerstattet ward sie den Milesiern durch Seleukus Nikator. Der Tempel war auch als Asyl berühmt, das selbst die Römer nicht antasteten, und bestand nebst dem Orakel bis in die spätesten Zeiten. Jetzt heisst der Ort Jeronda oder Joran. Die Ruinen s. in den *Jonian antiquities p.* 27 — 53. Vergl. auch die Reise des Herzogs von Ragusa II. S. 235 ff.

Didymäischer Apollo, auch der Apollon Philesios genannt, heisst das kolossale Standbild des Gottes, welches im Didymäon, d. h. im Orakeltempel zu Didyma, aufgestellt war und den Bildgiesser Kanachos aus Sikyon zum Schöpfer hatte. Dieses Tempelbild wurde sicherlich erst nach der im 1. J. der 71. Olympiade erfolg-

ten Plünderung und Anzündung des Heiligthums (wobei der Erzkoloss gewiss nicht ausgedauert hätte) durch den sikyonischen Meister beschafft; ferner muss es vor dem 2. Jahre der 75. Olympiade bereits vollendet im Hieron gestanden haben, da es im besagten Jahre durch Xerxes daraus entführt ward. Der Gott, in steifer Stellung, sehr muskulös und vierschrötig (s. die Abb. im Art. „Apollo"), hielt auf der ausgestreckten Rechten ein Hirschkalb, in der gesenkteren Linken einen Bogen. Die Gesichtszüge streng und archaistisch, die Haare gescheitelt, mit Drahtlöckchen über der Stirn. Man muss sich das Bild zusammensetzen aus den Milesischen Münzen (die ihn aufgestellt im Didymäon zeigen), aus der Bronze im britischen Museum (*Specimens of ancient sculpture pl.* 12.), dem Kopfe ebendaselbst (*Spec. pl.* 5.) und manchen Marmorbildern (*Bonus Eventus*). Völkel in Welkers Zeitschrift I. 1. S. 162. Schorns Kunstblatt 1821, Nr. 16.

Diederich; so wird zuweilen der Geschichtsmaler Joh. Friedrich Dieterich aus Biberach geschrieben.

Dielmann, J. F., ein aus Sachsenhausen bei Frankfurt am Main gebürtiger, zu Düsseldorf gebildeter Künstler und ein Strebensverwandter des früher zu Düsseldorf, jetzt zu Frankfurt am Main wirkenden Meisters Jakob Becker. Er steht diesem mit aller Poesie des Gemüths schildernden Maler ländlicher Scenen zwar in der Bedeutsamkeit der Erfindung nicht gleich, ist aber ebenso sorgfältig in der Behandlung, ebenso fein in der Zeichnung. Von ihm existiren unzählige vortrefflich ausgeführte Aquarellbilder, besonders spielende Kinder. In diesen Darstellungen ist er liebenswürdig und in hohem Grade naiv. Seine ländlichen Scenen tragen vorherrschend den Charakter der Idylle und sind meist heiter gehalten. So gemüthlich seine Dorfkinder sind, so anziehend ist auch das Landschaftliche dieser Bilder. Wir nennen sein Hessisches Landmädchen, das mit der Katze spielt, welches bei Banq. Hirschfeld in Berlin befindliche Bild durch F. Jentzen's Lithographie bekannt ist; den Bauerhof an der Ahr, wovon man auf den Ausstellungen 1845 eine Wiederholung sah, und das Schloss Eppstein, lauter lebendige schöne Malereien, worin Alles, Figuren, Vieh, Landschaft etc., mit gleicher Liebe behandelt erscheint.

Diepenbeck, Abraham van, geb. 1589 zu Herzogenbusch, gest. 1657 zu Antwerpen, war als Schüler des grossen Rubens bei seinen Zeitgenossen sehr geschätzt und ward in Folge dieses Ansehens 1641 zum Vorstande der Antwerpener Akademie erwählt. Anfangs hatte er sich der Glasmalerei gewidmet und er galt bald für den besten Glasmaler seiner Zeit; allein aus Verdruss über das häufige Springen der Glastafeln während der Farbeneinschmelzung gab er die Schmelzmalerei ganz auf und trat in die Schule Rubens', dessen eifrigster Nachahmer er im Historienfache ward. Nun malte er mit grossem Erfolg in Oel, sowohl auf Leinwand als auf Holz, und wählte meist biblische Vorwürfe. Häufig malte er auch und zuletzt fast ausschliesslich auf Tapeten und Getäfel der Zimmer. In seinen letzten Lebensjahren machte er nur noch den Zeichner, für Kupferstecher u. s. w. Er zog die Umrisse mit der Feder, übertuschte sie ganz leicht, schraffirte den Schatten mit der Feder hinein und höhte das Weisse mit dem Pinsel. Einige Zeichnungen schraffirte er auch ganz mit schwarzer Kreide. Das schönste Werk, das nach seinen Zeichnungen herauskam, ist der 1655 zu Paris erschienene und 59 Kupfer enthaltende sogen. Tempel der Musen, wieder herausgegeben zu Amsterdam 1676 in 4. mit 58 saubern Kupfern, später etwas verändert durch B. Picart in 60 Blättern, Amsterdam 1735. Von Chr. Jegher, dem berühmten Xylographen aus Rubens Schule, sind Schnitte nach Diepenbeekschen Zeichnungen in dem sich äusserst selten machenden Katechismus enthalten, der 1654 zu Antwerpen (*typis Cornelii Woons*) durch den Jesuiten Jodocus Andries unter dem Titel: *Necessaria ad salutem scientia* herausgegeben ward. Unter Diepenbeeks farbig getuschten Handzeichnungen hebt sich das Blatt der „Ueberraschung Dianens und ihrer Nymfen durch Aktäon" hervor. Von seinen Oelgemälden führen wir an: die in der Kastorkirche zu Koblenz befindliche Kopie der Rubens'schen Kreuzabnahme, mit klarem körnigen Pinsel gemalt, und zwei Stücke im Berliner Museum; das eine der letztern (auf Leinwand 6 F. 6 Z. hoch, 7 F. 10 Z. breit) zeigt die sitzende Maria mit dem auf ihrem Schoose stehenden Kinde, das der knieenden Katharina zum Zeichen der Vermählung den Ring ansteckt. Zu Füssen der Maria sieht man den kleinen Johannes mit dem Lamme, mehr rückwärts die stehenden Heiligen Joseph und Franciscus. Hintergrund Architektur. Das andre Bild (auf Leinw. 7 F. 8 Z. hoch, 11 F. breit) führt die Clölia vor, welche, um dem König Porsenna zu entfliehen, ein Ross bestiegen hat und einer ihrer Gefährtinnen ebenfalls auf das Ross hilft; die andern bereiten sich, theils zu Pferd, theils schwimmend, gleichfalls die Tiber zu durchmessen. Im Vorgrunde der Flussgott mit der Urne, im

Hintergrunde die Tiber mit dem jenseitigen Ufer, wo man schon eine Jungfrau zu Rosse sieht. — Im Kolorit erinnert Diepenbeek an die Frische und Kraft seines Meisters; besonders zeigt er sich aber tüchtig im Helldunkel. Seine historischen Compositionen sind übrigens edel und voll Bewegung, trefflich in Erfindung und Haltung; nur lässt seine Zeichnung oft zu wünschen übrig, da er sich zu sehr an die geniale Seite Rubens hielt und darüber den feinern Formensinn verlor. — Herrliche Glasgemälde von Diepenbeek sieht man zu Antwerpen in der Kapelle der heil. Jungfrau zu St. Jakob, im Chore der Dominikanerkirche (Scenen aus der Legende von St. Paul), in der Karmeliterkirche (Darstellung im Tempel) und in der Armenkapelle der Hauptkirche (die Werke der Barmherzigkeit nebst den Bildnissen der Armenvorsteher). Das betreffende Fenster der letztern Kapelle hat sehr gelitten; indess sind die Diepenbeekschen Cartons dazu erhalten. Für die Minimenkirche Antwerpens malte D. sämmtliche Fenster, mindestens 40 Glasgemälde aus der Historie vom heil. Franciscus de Paula, welche nachmals nach England entwanderten.

Dieppe, Stadt und Seehafen im Departement der Nieder-Seine, liegt zwischen zwei Bergen, auf deren einem sich früher ein Fort befand, ist mit Wällen und hohen Mauern umgeben und gehört in den dritten Rang der Waffenplätze. Die Strassen sind breit und regelmässig, die Häuser meist von Backsteinen, was dem Ort ein reinliches, aber einförmiges, fast holländisches Ansehen gibt. Genüber dem auf hohem Felsufer malerisch sich erhebenden alterthümlichen Schlosse, und von der Stadt durch das Flüsschen Arques getrennt, liegt die Fischervorstadt Pollet, unansehnlich durch ihre meist aus Feuerstein zusammengesetzten Häuserchen, jedoch interessant wegen der Eigenthümlichkeit ihrer Bewohner, welche sich in Sprache, Tracht und Sitten wesentlich von dem übrigen Volke der Landschaft Caux (Obernormandie) unterscheiden und die man für die Nachkommen jener Sachsen hält, welche in Merowingischer Zeit sich vielfach an der französischen Küste niedergelassen. Eine schöne Brücke verbindet Pollet mit der Stadt, die als hervorragende Baulichkeiten das erwähnte alte feste Schloss und vier Kirchen aufweist. Die Kirche St. Jacques, ein sehr bedeutender Bau, gehört der Gothik des 13. Jahrh. an und besitzt einen sehr hohen herrlichen Thurm. Eine ausgezeichnet schöne Aussicht von der Plattform aus belohnt das Besteigen desselben. Für diese Kirche hat 1843 der Bildhauer Hardouin zu Paris nach den Zeichnungen des Architekten Lenormand ein prächtiges neues Tabernakel ausgeführt, das sich im Architektonischen ganz dem germanischen Kirchenstyle anschliesst. Die Kirche St. Remy, arabisirenden Styles, weist mächtige Säulen, eine reich ornamentirte Marienkapelle, einige interessante Grabmale und Gemälde auf. Das alte die Stadt beherrschende Schloss ist noch in seinen drei Haupttheilen erhalten, die durch Zugbrücken mit einander verbunden sind. — Dieppe, das bis zur Aufhebung des Edikts von Nantes eine ausserordentliche Rolle in der Handelsgeschichte spielt, hat seinen berühmtesten Mann in der Person des grossen Kauf- und Schiffsherrn Jean Ango, der in der Zeit Franz des Ersten auf eigene Kosten Geschwader ausrüstete, um alle Die zu züchtigen, die seine Flagge nicht gebührend geachtet. Ferner ist Dieppe die Vaterstadt des Admirals Duquesne, der als Seeheld in der französ. Geschichte fortlebt. Eine grosse Bronzestatue, genau modellirt nach seiner Bildsäule auf der Concordienbrücke zu Paris und gegossen in der Pariser Werkstatt der Herren Richard, Eck und Durand, ist als Denkmal Duquesne's seit 1844 zu D. aufgestellt. — Die Stadt ist jetzt namentlich berühmt durch ihre Seebäder und ihre reichen Austernparks, hinsichtlich der Industrie aber durch ihre künstlichen Elfenbeinarbeiten. — In der Nähe von Dieppe sieht man die Ruinen des Schlosses *Arques*, in dessen Ebene Heinrich IV. einen glänzenden Sieg über die katholische Ligue erfocht, und das sogenannte *Camp de César* oder die *Cité de Limes*, wo man einen Lagerplatz der alten Gallier wiedererkennt.

Dies; so geschrieben findet man oft die Maler Gaspard Diaz (den bedeutenden portugiesischen Schüler Raffaels) und den Brasilianer Manuel Diaz (der den ersten Decennien unsers Jahrh. angehört, für die Kunstgeschichte ohne besondre Bedeutung ist, aber lange zu Rio de Janeiro lehrend und schaffend gewirkt hat). Albert Dies, ein Landschafter und Stecher, geb. 1755 zu Hannover, verliess vom Kunstgeist getrieben den Handwerkerstand, ging nach Italien, musste viel kopiren, verband sich als geschickter Aquarellzeichner einige Jahre mit Volpato, dem er bei dem Ducros-Volpato'schen kolorirten Zeichnungswerke half, vereinigte sich später mit Mechau, Reinhart und Frauenholz zur Herausgabe der bekannten „malerisch radirten Prospekte aus Italien" und kam 1796 mit einer jungen Römerin, mit der er sich vermählt hatte, nach Deutschland zurück, wo er sich zunächst eine Zeitlang zu Salzburg aufhielt und dann zu Wien niederliess. Hier war er Jahre lang viel beschäftigt; doch lähmte ihn bald das in seinem Körper nachwirkende Gift, das er zu Rom aus einer

Flasche mit ³/₄ Loth aufgelöstem Bleizucker empfangen hatte, die von ihm einmal im Dunkeln statt der Medicinflasche ergriffen worden war. Bei gelähmter Rechten führte er zwar mit Hilfe der Linken noch mehre von der lebendigen Kraft seines Geistes zeugende Gemälde aus, doch versagte ihm bald die weitergreifende Lähmung auch den Dienst der Linken, und der geistreiche Landschafter, der auch Musiker, Tonsetzer und Dichter war und dem jetzt keine Freude mehr übrig blieb als Lieder und Epigramme zu dictiren, sah sich für immer in den Sorgenstuhl gebannt, aus welchem ihn nach 13jährigen unsäglichen Leiden 1822 der Tod erlöste. Ausser durch Aquarell-Landschaften, Radirungen und musikalische Compositionen hat er sich schriftstellerisch (durch kunstbetreffende Aufsätze in den „vaterländ. Blättern 1811," Nr. 6 u. 9, und durch eine Biographie Josef Haydn's) bekannt gemacht. Bemerkenswerth bleibt, dass, so lange er in Rom war, kein durch Geist bedeutender Fremder es versäumte mit ihm in Verbindung zu kommen. Seinen scharfen Geist bewunderten Wilhelm Heinse, Graf Stollberg und Goethe; um so mehr ist zu beklagen, dass seine hinterlassenen Papiere, welche ein komisches, „der Genius der Kunst" betiteltes Gedicht, Andeutungen über sein Leben, Epigramme und Briefe über die Landschaftsmalerei enthielten, nicht veröffentlicht worden sind. — 1792—1799 erschien bei Frauenholz zu Nürnberg in 72 Blättern in Royalfolio die *Collection de vues pittoresques de l'Italie dessinées d'après nature et gravées à l'eau forte à Rome par C. A. Dies, Ch. Reinhart, J. Mechau.*

Diesdorf, ein Ort bei Magdeburg, besitzt eine Kirchenglocke von bienenkorbartiger Gestalt, den Zügen der darauf befindlichen Schrift zufolge aus dem 10. oder dem Beginne des 11. Jahrh.

Diessen, ein Kloster in der Umgegend Münchens, weist in der Kirche tüchtige Wandmalereien von Holzer und Bergmüller auf.

Dieterich, Joh. Friedrich, bedeutender Historienmaler, geb. 1789 in Biberach, war der Sohn armer Aeltern und wurde, nachdem er als Knabe überraschende Proben seiner Anlagen gegeben, durch Unterstützung der würtembergischen Regierung in den Stand gesetzt, sein Talent unter dem schwäbischen Meister Eberhard Wächter in Rom auszubilden. Später, im J. 1820, besuchte er noch einmal Italien, und zwar auf längere Zeit. Diesmal warf er sich vornehmlich auf das Studium der alten umbrischen Meister, in deren stilles Gemüthsleben er sich zu versetzen bestrebte. In diesem Sinne hat er noch zwei seiner jüngsten religiösen Werke gearbeitet: seine „Himmelfahrt oder das Gesicht der Apostel am Grabe Mariens" und seine „Auferstehung Jesu," welche beide (1843 in Stuttgart ausgestellt) von verschiedenen Stimmen grosses Lob ärnteten. Doch stehen diese Stücke bedeutend ab gegen die frühern Gemälde Dieterichs, namentlich gegen seinen im kön. Residenzschlosse zu Stuttgart befindlichen Einzug Abraham's in das gelobte Land, und sogar gegen seine kleineren Bilder, die in der Gallerie der Stuttgarter Kunstschule hängen. Der Abraham, sein Hauptwerk, ein reiches, 1823 vollendetes Gemälde von 11 F. Breite bei 8 F. Höhe, hat in der Anordnung vieles Schöne, die Motive sind mannichfaltig, die Charaktere alle mit Naturwahrheit durchgeführt; besonders hebt man die durch ihre Natürlichkeit so erfreuende Gruppirung der ausdrucksreichen Figuren, die kräftig wahre Färbung und die treufleissig bis ins Einzelnste gehende Ausführung hervor. (Auch der strengere Kunstrichter Waagen nennt dieses grosse Bild ein die spätere Richtung neudeutscher Kunst, die sich aus eifrigem Studium der vorraffaelischen Meister hervorgebildet, auf sehr achtbare Weise vertretendes Werk. „Wenn schon [schreibt Derselbe] die Composition in etwas der Deutlichkeit entbehrt, in den hintern Gruppen nicht ganz frei von Ueberladung ist und es auch in der Luftperspektive Einiges zu wünschen übriglässt, so spricht sich dafür in manchen der Natur abgelauschten Motiven, wie in einem sitzenden Knaben, der zwei Schafen Futter vorhält, und in drei Mädchen, die sich umschlungen halten, ein liebenswürdiges Gefühl aus. Auch das Herbeibringen der herrlichen Trauben und die Landschaft haben etwas sehr Poetisches.") In Rom malte D. auch eine Anbetung der Hirten und machte eine treffliche Kopie des obern Theiles der raffaelischen *Madonna di Foligno.* Im J. 1826 entwarf er in Stuttgart die Zeichnungen zu den Reliefs der Giebelfelder des neuen kön. Landhauses auf dem Rosenstein; für das eine Giebelfeld wählte er zur mittleren Darstellung den Helios auf dem Wagen, hinter dem die schön geordnete Gruppe der Horen erscheint; zur Hauptdarstellung des andern Giebelfeldes aber die fackeltragende Luna, die mit Zweigespann auffährt und welcher die schwebende Herse folgt, die aus zierlicher Schale den Thau herab auf die Blumen träufelt. In Stein ausgeführt wurden diese schönen, so reichen und lebendigen Compositionen antiken Geistes durch Friedrich Distelbarth, einen der besten Bildner aus Danneckers Schule. Hierauf erhielt D. den Auftrag, den Speisesaal auf Rosenstein mit Fresken

auszuschmücken, und er führte diese Aufgabe auf das Würdigste durch. In Folge königlichen Wunsches nahm er die Bacchusmythe zum Gegenstand dieser Saalmalereien, stellte in drei grossen oblongen Flächen die Erziehung, den Brautzug und die Kämpfe des Gottes dar und malte in zwei kleinern auf die Mythe und den Cult des Gottes bezügliche Kindergruppen und Züge. Als Hauptbild von diesen Fresken glänzt der Festzug des Bacchus und seiner Ariadne. Die Formen treten in festen Umrissen hervor, die Gestalten sind charakteristisch bedeutsam aufgefasst und die Farben erglänzen in Kraft. Im J. 1833 ward D. zum Professor der kön. Kunstschule zu Stuttgart ernannt, in welcher Stellung er bis zum Beginn des J. 1846, wo ihn der Tod abberief, eine segenreiche Wirksamkeit entfaltete. Altarblätter von ihm finden sich in der Kirche zu Schemmerg (eine grosse Darstellung des heil. Martin) und in einer andern kathol. Kirche Schwabens ein auferstandener Christus, Hauptaltarblatt, das man zu seinen vorzüglichsten Bildern in Oel rechnet); ferner Freskogemälde in der von Heinrich Hübsch im modificirten Rundbogenstyle erbauten schönen Kirche zu Bulach bei Karlsruhe. (Vergl. über diese kirchlichen Fresken Dieterichs den Art. Bulach.)

Dietrich, Anton, Bildhauer zu Wien, geb. daselbst 1799, erhielt als Zögling der Kunstakademie der Kaiserstadt 1817 die Grundelsche Bildhauerprämie, betrat nachher die sichere Bahn zur praktischen Ausbildung im Atelier des gefeierten Josef Klieber, wo er sechs Jahre arbeitete und die erfreulichsten Fortschritte unter dem ihm sehr wohlwollenden Meister machte, gewann bald die Aufmerksamkeit eines hohen Gönners, des Grafen Ladislaus Festetics, und bewährte sich zuerst als Künstler in voller Bedeutung durch die glückliche Ausführung mehrer Aufträge dieses Herrn. Seitdem ist eine ansehnliche Reihe vortrefflicher Skulpturen aus seiner Hand hervorgegangen; meist sind es in Stein ausgeführte Büsten und Statuen, aber auch Schnitzwerke, Arbeiten in Elfenbein, zeugen von dem Vermögen seiner Kunsthand. Aus der Vergleichung seiner verschiedenen Werke resultirt, dass die Bildnerhand Dietrichs sich vorzugsweise für Gegenstände ruhiger Natur eignet; überall in seinen Ausführungen herrscht Fleiss und Nettigkeit, und er offenbart im Gewandwesen einsichtsvollen Geschmack, während er auch in Behandlung des Nackten nicht minderes Lob verdient. Eins seiner ersten und besten Werke ist die Büste Kliebers, die er mit höchstem Fleisse und der innigsten Liebe für seinen praktischen Lehrer ausführte. Dann nennen wir die Büste Beethovens, zu deren Vollendung ihm der grosse Tonmeister alle Zeit gewährte; die Büste Goethe's (freilich nach einem Gemälde gebildet); die Büste des Kaisers Franz von tyrolischem Marmor; die Kolossalstatuen des St. Ladislaus und St. Stephan (auf den Gütern des Grafen Festetics), eine heil. Helena (für denselben Grafen); mehre elfenbeinerne Crucifixe. Ausserdem bemerken wir seinen kolossalen Herkules mit dem Drachen (im Herrschaftsgarten zu Wetzdorf in Niederösterreich aufgestellt), seine Büste des Grafen Czernin und sein jüngstes Werk: die einzige Büste des 1845 verstorbenen Volksmalers Josef Danhauser, die er unter Zugrundelegung der Todtenmaske und nach Lebenserinnerungen geschaffen hat.

Dietrich, Christian Wilh. Ernst, berühmter Landschaftsmaler und Stecher des 18. Jahrhunderts, ward 1712 zu Weimar geboren, lernte bei seinem Vater Johann Georg, einem mittelmässigen Maler von Weissensee, und bildete sich dann in Dresden unter Alexander Thiele zum höhern Künstler aus. Sein grosses Talent für die Landschaft erregte namentlich die Aufmerksamkeit des Grafen Brühl, des bekannten sächsischen Ministers. Für diesen führte er denn eine Reihe von Bildern zum Schmuck der gräflichen Paläste und Schlösser aus, von welchen Arbeiten freilich der grössere Theil während des siebenjährigen Krieges zu Grunde ging, der Rest aber verschleppt ward. Sein Gönner empfahl ihn dem Kurfürsten und polnischen Könige; doch bemerkte der Künstler, dass man ihm am Hofe die Italiäner vorzog, weshalb er Dresden verliess und sich nun eine Zeitlang in Weimar beschäftigte. Indess lernte auch jetzt der Dresdener Hof das sächsische Talent schätzen, und so liess der König unsern Dietrich im J. 1742 nach Italien reisen, wo dieser durch das Studium der Meisterwerke der Malerei zu Venedig und Rom seine Ausbildung vollenden sollte. Indess nahm sich D. beim eignen Schaffen weniger die Italiäner zu Vorbildern; vielmehr hing sein Herz an den niederländischen Meistern, deren Werke er in reicher Auswahl in den sächsischen sowie in italischen Sammlungen kennen gelernt und ganz besonders studirt hatte. Man bewunderte in Rom seine eigenthümlichen Leistungen, worin er Rembrandt, Ostade und Poelenburg nachstrebte, und fortan wanderten Dietrichsche Landschaften selbst in die Kabinette französischer und englicher Kunstliebhaber. Die Geltung, die er im Auslande erlangte, hatte nun zur Folge, dass man ihn auch im Vaterlande mit grössern Augen ansah, und so geschah es, dass er nach seiner Rückkunft aus Italien nicht nur als sächsischer Hofmaler, sondern auch als Pro-

fessor der Dresdner Kunstschule in den günstigsten Wirkungskreis versetzt ward. Winckelmann hatte ihn etwas emphatisch den Raffael unter den Landschaftern genannt; doch verdiente Dietrich in vollem Maase den Namen des ausgezeichnetsten Landschafters seiner Zeit, denn er fasste die Natur nicht nur reiner auf als seine nächsten in arge Manier versunkenen Vorgänger, sondern erwarb sich ganz vornehmlich das Verdienst einer anmuthigen und charakteristischen Behandlung der Landschaft. Sein künstlerisches Vermögen war indess keineswegs auf die Landschaft beschränkt; er bewegte sich nicht minder glücklich in der Historie und namentlich geistvoll im Genre. Die historisch staffirte Landschaft suchte er wieder auf rechte Bahn zu bringen, sowie die Volksmalerei im Sinne der Holländer durch ihn eine tüchtige Vertretung fand. Sein künstlerischer Blick ging gleichzeitig auf das Reale wie auf das Ideelle hin, aber indem sich sein grosses Talent zu sehr in der Nachahmung der Malweisen der verschiedensten Meister zu zeigen suchte, ist er nicht frei von Manier geblieben, worin er offenbar, trotz seinen edlern Bestrebungen, seiner Zeit noch den Zoll abträgt. Als nachahmendes Talent hat D. die Technik als seine stärkste Seite ausgebildet; dabei trieben ihn die zahllosen Aufträge, womit er immer bestürmt war, zu einer ausserordentlichen, seiner Handfertigkeit ganz entsprechenden Fruchtbarkeit. Bei alledem fand er noch Zeit, auch viele Blätter zu ätzen, die nicht minder grosses Ansehen erlangt haben als seine Gemälde. Am Gründlichsten lernt man D. in den Sammlungen der sächsischen Residenz kennen. Die Dresdner Gallerie nämlich weist nicht weniger als 34 zum Theil vortreffliche Gemälde von Dietrichs Hand auf, und das kön. Kupferstichkabinet besitzt etliche hundert Zeichnungen, die aus des Künstlers Nachlasse um die Summe von etwa 2000 Thalern erkauft wurden. Aus den Galleriestücken citiren wir: das Bildniss einer alten Frau (für Dietrichs Mutter gehalten; auf Holz gemalt 1 F. 8 Z. hoch, 1 F. 1½ Z. br.); Landschaft mit Felsen, deren Fuss von Wasser bespült wird, worin sich einige Nymfen baden (auf Leinw. 2 F. 6 Z. hoch, 3 F. 11 Z. br.); Maria, das Jesuskind auf dem Schoose, in der einen Hand einen Apfel, in der andern ein Kreuz haltend, nach welchem letztern das Kind greift (auf Holz 1 F. 6¾ Z. im Quadrat); eine Gruppe jugendlicher Frauen in leichten Gewändern, umgeben von einer kleinen Schafheerde (auf Leinw. 1 F. 11 Z. hoch, 2 F. 7 Z. br.); eine in einem Bogenfenster stehende Frau nebst Kind, dabei ein mit Seifenblasen sich vergnügender Knabe (auf Holz 1 F. 1½ Z. hoch, 9 Z. br.); ein Schäfer mit der Schäferin, die ihr Haupt in seinem Schoose ruhen lässt, im Vorgrunde einer Felsenlandschaft (auf Holz 1 F. 7 Z. hoch, 2 F. 4 Z. br.); der Prior eines Karthäuserklosters das Creditiv reisender Franziskaner prüfend (auf Leinw. 2 F. 2 Z. hoch, 2 F. 9 Z. br.); ein alter Kapuziner, der mit einem reisemüden eingeschlafenen jungen Karthäuser, um ihn zu erwecken, Scherz treibt (auf Leinw. in der Grösse des vorigen Bildes); das arkadische Hirtenleben in einer Gruppe weiblicher Figuren mit Kindern und einer kleinen Heerde in einer Felsenlandschaft dargestellt (auf Leinw. 1 F. 11 Z. hoch, 2 F. 7 Z. br.); eine heil. Familie mit leuchtender Laterne auf der Flucht nach Aegypten (auf Holz 9 F. hoch, 6 F. br.); Strasse an den Abhang eines Hügels führend, auf welchem eine Hütte steht, und einige charakteristische Felsenmassen zur Seite einer über einen hohen Berg führenden Strasse (beide Bilder 1 F. 2½ Z. hoch, 1 F. 5 Z. br.); ein am Wasser liegendes niederländisches Dorf; im Vorgrund einer kleinen Felsenlandschaft befindliche Nymfen, die nach dem Bad ihre Gewänder wieder anthun; Diana unter ihrer badenden Nymfengesellschaft mit Staunen und Grauen den zunehmenden Zustand der Kalisto gewahrend (Jugendarbeit Dietrichs); Schäferscene im Watteauschen Geschmack; der blinde Belisar auf einem Felsenblock sitzend und um Almosen flehend; Kopf einer alten Frau, die den Mantel, der ihren Kopf bedeckt, mit den Händen zusammenhält; Bildnisse alter Männer; endlich eine Kopie der Correggischen Magdalene. In der Sternburgschen Gallerie zu Lützschena bei Leipzig finden sich von D. zwei Landschaften und ein Schnittermädchen; in Leipzig beim Stadtrath Lampe die excellente Darstellung des Innern eines deutschen Bauernhauses, ein Gemälde von 6 F. Höhe bei 9 F. Breite. Das Berliner Museum besitzt von D. eine Historie: das auf dem Schoose Mariens sitzende Christkind ist im Begriff sich mit der vor ihm knieenden heil. Katharina durch den Ring zu vermählen; hinter dieser ein Engel mit den Marterinstrumenten, dem Rade und dem Schwerte; ausserdem zwei grössere Engel, welche Blumen streuen; Hintergrund ein Teppich, zwei Säulen, und Landschaft. (Auf Leinw. 4 F. ¾ Z. hoch, 5 F. 8 Z. br.) — Die Werke dieses vielseitigen Meisters, sowohl seine Gemälde als seine Stiche (die letztern belaufen sich auf 200 Blätter) sind theils mit einem Monogramm, theils mit dem blossen Buchstaben *D.* oder mit den Namensinitialen *C. W. E. D.*, theils auch mit ausgeschriebenem Namen (bald Dietrich, bald Dietricy) bezeichnet. Zuerst bediente er sich eines Zeichens, dann des Buchstabens *D.*

— Nach Dietrichschen Gemälden und Originalzeichnungen haben gestochen: Wille, Darnstedt, A. Zingg, Weirotter, Kath. Prestel, Guttenberg; Flipart, Daudet, Daullé, Launay, Le Bas, Levasseur und Andere. Von dem Grössten dieser Stecher, Georg Wille, sind nach D. gestochen: das Kapitalblatt mit der Schrift: „*Agar présentée à Abraham par Sara,*“ die Blätter *les offres réciproques*, *repos de la Vierge* u. s. w. Eine Sammlung Dietrichscher Handzeichnungen, Studien und Skizzen gab Ch. Otto zu Leipzig 1810 in Kreidemanier auf Stein heraus. Ein Kuperstich von V. Schmutzer zeigt den Maler in seinem Atelier zeichnend, nach Dietrich selbst.

Dietrich, Eduard, Lehrer der zeichnenden Künste und des Modellirens am kön. Gymnasium und an den kön. Kunst- und Gewerbschulen zu Erfurt, geboren 1803 zu Spremberg in der Niederlausitz, hat sich durch eine grosse Anzahl von Landschaften, durch einige Architekturgemälde und mehre historische Darstellungen bekannt gemacht, die sich eines grossen Beifalls auf mehren Kunstausstellungen zu erfreuen hatten. Sein Hauptbild ist Dr. Martin Luthers Wohnstube im Augusteum zu Wittenberg, die er für den verst. König Fr. Wilh. III. von Preussen sehr gross in Oel ausgeführt hat.

Dietricy; s. Christian Wilh. Ernst Dietrich.

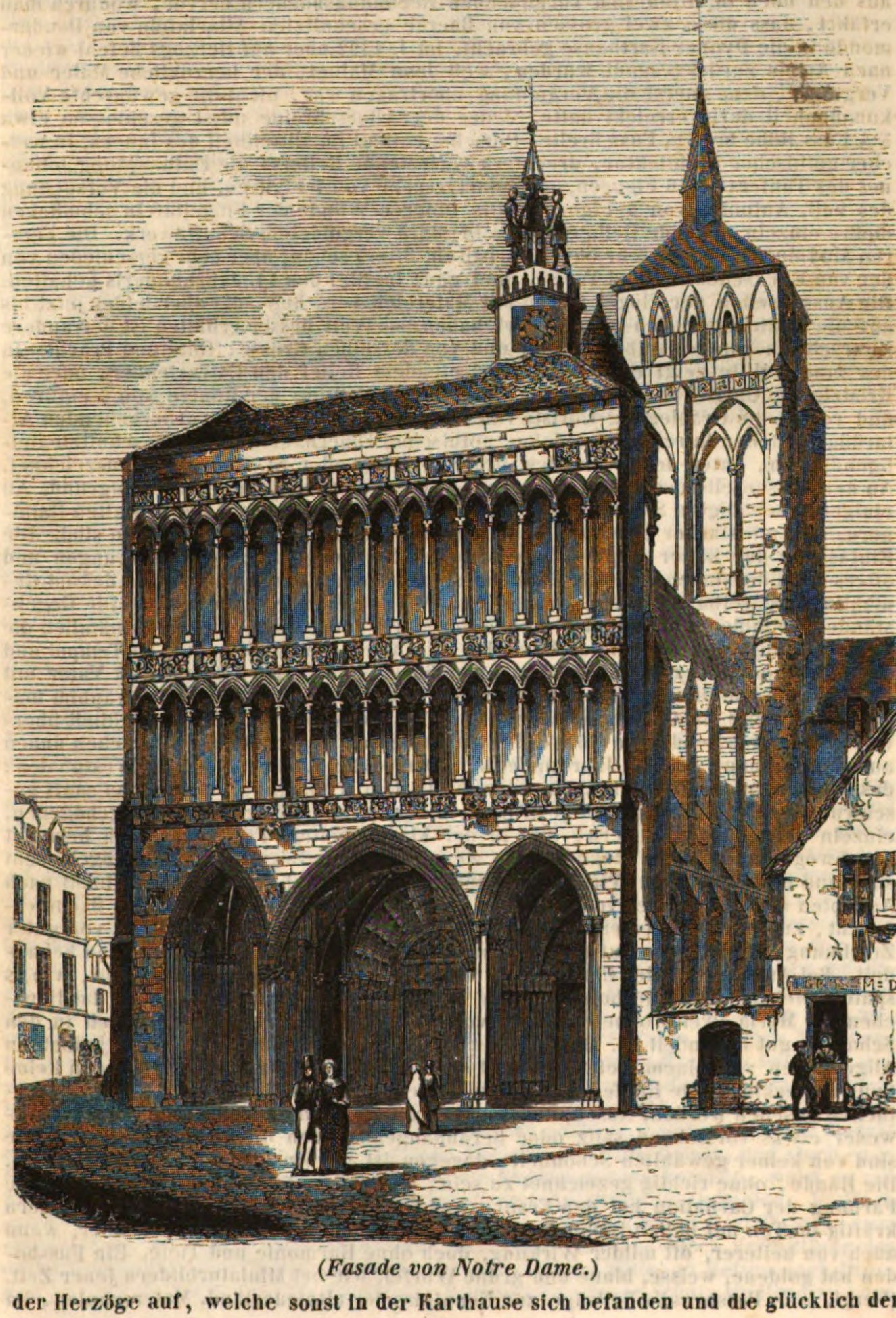
Dietterlein, Wendel, Maler, Bossirer und Architekt zu Strassburg, blühte in der letzten Hälfte des 16. Jahrh. und suchte auf alle Weise als Praktiker und als Schriftsteller dem neurömischen Style in der verkehrtesten Richtung Geltung in Deutschland zu verschaffen. Von seiner Baupraxis zeugen das 1587 zu Inningen bei Augsburg erbaute Landhaus und der um 1591 vollendete Bau des Lusthauses zu Stuttgart, welches letztere er für Herzog Ludwig von Würtemberg aufführte. In Stuttgart verfasste Dietterlein auch sein bekanntes Werk über die fünf Säulenordnungen, das zuerst zu Strassburg 1593 herauskam und bald mehre Auflagen erlebte. Betitelt ist dasselbe: „*Architectura* und Austheilung der 5 Seulen. Das Erst Buch. Durch Wendel Dietterlein, Malern von Strassburg.“ Das zweite Buch erschien 1594, betitelt: „*Architectura* von Portalen und Thürgerichten mancherley Arten.“ Die zweite vermehrte Auflage dieses Werks (das so unendlich schädlich gewirkt hat und dem in gleichem neurömischen Sinne die 1596 erschienene Architektur für Tischler von Veit Eck und Jakob Guckeisen sowie das 1600 von Johann Jakob Edelmann in Speier herausgegebene Kunstbuch folgten) kam 1598 in Folio zu Nürnberg heraus, mit dem Bildniss des Künstlers, der hier in der Umschrift Dietterlin geschrieben ist. Die spätere Nürnberger Ausgabe vom J. 1655 hat ebenfalls das Dietterlinsche Bildniss und dazu das spekulative Motto: „Kauffe und gebrauche Mich, es wird nicht gerewen Dich.“ Im J. 1598 begab sich Wendel in bairische Dienste; aber kaum hatte er hier seine neue Wirksamkeit begonnen, als er 1599 im 49. Lebensjahre verstarb. Dietterlin — so wird er gewöhnlich geschrieben — erlangte einen merkwürdigen Ruf durch seine Schriften, die den unglücklichsten Geschmack in Deutschland verbreiteten. Von ihm, der „ein gar künstlicher Mann“ war, wurden selbst grosse Baumeister wie Heinrich Schickhard und Elias Holl, die doch Geist genug besassen, um selbständig zu denken und das Dietterlinsche Architekturunwesen in seiner Gefährlichkeit zu erkennen, zum Ungeschmack hingezogen; ja Dietterlins verderblicher Einfluss erstreckte sich selbst auf die Bildhauerarbeiten und Hausmeubles des 17. Jahrh. Einen vollständigen Begriff von der Pest seiner architektonischen Lehren bekommt man noch zu Koburg, wo sich mehre Gebäude aus jener Zeit in guter Erhaltung vorfinden, z. B. das Gymnasium, die Residenz etc., die treulich den Dietterlinschen Verzierungsgeschmack bekunden. — In seiner Haupteigenschaft als Maler ist D. nicht mehr zu beurtheilen, da er an den Fasaden der Häuser malte, welche Arbeiten nun längst durch die Zeit beseitigt sind. Einige Blätter nach Dietterlinscher Erfindung hat Greuther gestochen; nämlich eine Himmelfahrt des Herrn, einen Elias auf dem Feuerwagen, und den Sturz des Phaëton. Von D. selbst kennt man ein geätztes Porträt des würtemberg. Herzogs Ludwig. — Sein Sohn Hilarius malte um 1620 zu Strassburg einen Oelberg (im Collegium der Predigermöche); dieses Gemälde ward 1621 von dem elfjährigen Bartolome, dem Enkel Wendels und Sohne Hilars, auf einem grossen Blatte (mit der Unterschrift: *Mons olivarum in Praedicatorum collegio depictus etc.*) in Kupfer gebracht. Spätere Stiche von Bartolome Dietterlin (auch Diederling geschrieben) sind ein allegorisches, den Sieg der Wahrheit darstellendes Blatt und eine mit „*Wend. Diet. pater inv. Hilar. fil. exc. Barth. Diet. nepos aeri inc.*“ bezeichnete Landschaft.

Dietzenhofer, Georg, von Aibling in Baiern gebürtig, erbaute 1655 die merkwürdige Dreifaltigkeitskirche in der Nähe von Waldsassen, welche drei halbe Kuppeln hat, die sich in eine ganze vereinigen. Zuletzt arbeitete er als sogen. Parlirer

an der 1681 aufgeführten Kirche zu Waldsassen. Nach seinem 1689 erfolgten Tode trat allda an seine Stelle sein Bruder Bernhard Christoph, der ihm aber schon im folgenden Jahre ins Grab folgte. Dieses Brüderpaar mag zum Geschlecht der Dintzenhofer gehört haben, in welchem Falle die Abstammung dieser berühmten Architektenfamilie aus Baiern angenommen werden könnte. Siehe Brenner's „Geschichte des Klosters Waldsassen" (Nürnberg 1837) S. 281—284.

Dijon (in mittelalterlicher Schreibung Dyon), vormalige Hauptstadt Burgunds und Residenz der mächtigen burgundischen Herzöge, jetzt Hauptstadt des französ. Departements *Côte d'or*, liegt in fruchtbarer und heiterer, von Weinhügeln umgebener Ebene, ist von der Ouche umflossen und hat in der Nähe den *Canal de Bourgogne*, erscheint ummauert und weist breite gutgepflasterte Strassen auf, unter welchen sich ganz vornehmlich die *Rue de Condé* auszeichnet, besitzt schöne, grosse und regelmässig gebaute Häuser, mehre öffentliche Plätze, fünf Stadtthore, acht Kirchen, ein Theater (das schönste französ. Provinzialtheater nach jenem zu Bordeaux) und ein altes sehr weitläufiges Schloss, in welchem die früheren Herzöge ihren Hof hielten. Der Ort ist eine ursprünglich römische Anlage und erscheint in der alten Geographie unter den Benennungen *Dibio*, *Divio* und *Diviodunum* als befestigter Flecken in *Gallia belgica*. Im J. 500 erfolgte hier die Schlacht zwischen den Franken unter Chlodwig und den Burgundern unter Gundobald, in welcher die Letztern besiegt wurden, und dann wurde D. auch berühmt durch zwei Concilien, die in den Jahren 1075 und 1199 hier abgehalten wurden. Längere Zeit war D. von einem Gaugrafen beherrscht, bis es beim Aussterben derselben an die Herzöge von Burgund fiel. Unter Letzteren erhob sich Dijon zu einem Blütensitz der Kunst; Zeugniss davon geben die noch aus jenen Tagen übrigen zahlreichen Denkmale verschiedenster Art. Die hervorhebenswerthesten Bauwerke sind: 1) die Kathedrale Saint-Benigne, eine der herrlichsten gothischen Kirchen des 13. Jahrh., die früher zu einer im J. 506 gestifteten Abtei gehörte. Sie ist 213 Fuss lang, 87 Fuss breit und 84 Fuss hoch, und hat einen Thurm von 300 Fuss Höhe. Im Fronton sieht man Darstellungen der Geburt Christi, der Anbetung der Hirten und Könige; im Chor eine Kreuzabnahme von *Jouvenet*. 2) Notre-Dame, 1252—1334 erbaut. Diese Kirche hat ihren Hauptthurm über der Durchschneidung von Lang- und Querschiff; die Fasade ist durch eine weite, nach aussen geöffnete Vorhalle und hohe Gallerieen darüber sehr eigenthümlich gestaltet. Nächst dem ausgezeichnet schönen Portale ist noch bemerkenswerth die herrlich aus Stein gearbeitete Gruppe der Himmelfahrt Mariens von *Dubois*. 3) Die Kirche Saint-Michel mit schönem Portal von *Hugo Sambin*, demselben Künstler, von welchem das herrliche Basrelief des jüngsten Gerichts über der grossen Thür herrührt. Hier sieht man auch die merkwürdige Statue des heil. Michael mit den gemischten biblischen und mythischen Reliefdarstellungen am Sockel, welche die Judith mit dem Holoferneshaupte, das salomonische Urtheil, den Apoll mit der Leier, Venus und Amor, endlich den pythischen Apoll mit Pfeil und Bogen vorführen. — Die alte Karthause von Dijon, die von allen burgundischen Herzögen aufs Herrlichste ausgeschmückt worden war, ist leider der französischen Zerstörungswuth bei Aufhebung der Klöster in der Revolutionszeit erlegen. Sie war von Philipp dem Kühnen im J. 1383 gestiftet und nach Vollendung des Baues mit Kunstwerken der vorzüglichsten Bildhauer, Bildschnitzer und Maler Flanderns bereichert worden. Durch seinen bedeutendsten Bildhauer, den kunstgeschichtlich namhaften Claux Sluter aus Holland, liess der Herzog auch den sogen. Mosesbrunnen arbeiten, der im J. 1399 im grossen Klosterhofe der Karthause errichtet ward. Es ist dieses Werk ein sechseckiges Postament, an dessen Seiten sechs Propheten, unter denen Moses, auf Tragsteinen stehen; an den Ecken ist es mit Säulchen und anbetenden Engelchen verziert. Das Ganze krönte ein Kreuz. (Vergl. Dusommerard: *les arts du moyen âge, chap. V. pl.* 1.) Ebenfalls Sluters Werk sind die Statuen des Herzogs und seiner Gemahlin Margaretha von Flandern, am Hauptportal der Karthause. In allen diesen Bildhauerarbeiten zeigt sich Sluter als ein Meister ersten Ranges, sowohl rücksichtlich der Erfindung und tiefen Charakteristik, als der schönen und grossartigen Ausführung. Er ist ein würdiger und im Geiste verwandter Zeitgenosse des Hubert van Eyck. — Im Museum der Stadt bewahrt man die prächtigen, freilich seit der Revolution sehr verstümmelten Grabmäler der burgundischen Herzöge, darunter auch das von Sluter gemeinschaftlich mit seinem Neffen Claux de Vousonne und dem Bildschnitzer Jacques de Baerze gefertigte Denkmal des im J. 1404 verstorbenen Herzogs Philipp des Kühnen und das diesem ähnliche Grabmal des 1419 gestorbenen Herzogs Johann ohne Furcht und seiner Gemahlin Margaretha von Baiern, welches letztere von dem in Dyon wohnhaften Jehan de la Verta (genannt d'Arocavus Aragon) und dessen Gehilfen Jean de Droguès und Antoine le Mouturier ge-

schaffen ward. Ferner bewahrt das Museum die zwei sogenannten Reisealtäre



(Fasade von Notre Dame.)

der Herzöge auf, welche sonst in der Karthause sich befanden und die glücklich der

Revolutionswuth entgangen sind. Sie stammen aus Philipps des Kühnen Zeit, der diese für damals sehr grossen Altarschreine in Flandern bestellte. Ihr Inneres sollte reich mit vergoldetem Schnitzwerk, das Aeussere der Flügeldeckel mit Malereien versehen sein. Die Reliefs, einzelne Figuren und Ornamente fertigte um 1391 der bereits genannte flandrische Bildschnitzer de Baerze, die Malerein aber höchst wahrscheinlich Melchior Bröderlam, Maler des Herzogs Philipp. Welchen hohen Werth der kunstsinnige Fürst auf die möglichste Vollendung dieser Werke legte, geht aus den noch in Dijon sich vorfindenden Rechnungsbüchern hervor, wodurch man erfährt, dass diese zwei grossen von Baerze geschnitzten Altartafeln von Dendermonde in die Dyoner Karthause gebracht, im J. 1392 aber auf Herzogs Befehl wieder nach Artois zurückgesandt wurden, weil Jean Maluel, der herzogliche Maler und Vergolder, dem zuerst die Vergoldung übertragen war, nicht die gewünschte Vollkommenheit darin erreicht hatte. Jeder der Altarschreine misst geschlossen etwa 5½ Fuss Höhe bei 8½ Fuss Breite. Der eine enthält im Mitteltheil des Innern, in welcher gothischer Architektur, drei stark vortretende Reliefs: die Enthauptung Johannes des Täufers von 6 Figuren, eine Martyrscene von 7 Figuren, und die Versuchung des heil. Antonius von 4 Figuren. Die inneren Wände der Flügeltafeln schmücken mehre einzeln stehende Heilige, Alles in stark vergoldetem Schnitzwerk. Die Figuren sind durchgehends sehr charakteristisch, öfters schön, aber sehr verschieden von der van Eyckschen Art und Weise, und ganz im Styl des 14. Jahrhunderts gehalten. Die Aussenseiten der Flügel waren mit Malereien versehen, die aber leider jetzt bis auf die letzte Spur sich abgeblättert haben. — Weit besser erhalten ist der andere Altarschrein von demselben Meister und von derselben Grösse, Güte und Pracht. In des Innern Mitte zeigt er in stark vortretendem Relief den Calvarienberg oder die Kreuzigung Christi von 20 Figuren, links die Anbetung der Könige von 9 Figuren, und rechts die Grablegung Christi von 8 Figuren. Wie bei den vorhergehenden Altarflügeln stehen in reichvergoldeten, gothischen Tabernakeln mehre geschnitzte Heiligenfiguren, unter denen ein den Drachen erlegender St. Georg sich auszeichnet. An der Aussenseite der Flügel befinden sich vier Temperagemälde auf Goldgrund. An einigen beschädigten Stellen sieht man, dass die Holztafeln, wie bei den alten Italiänern, erst mit starker Leinwand und dann erst mit Kreidegrund überzogen sind. Die Einfassung der Bilder zeigt auf geglättetem Gold eingedrückte Verzierungen und öfters die Buchstaben *P* und *M*, welche sich auf den Herzog Philipp und dessen Gemahlin Margaretha beziehen, welche jenes Werk haben fertigen lassen. Die Gegenstände der Bilder sind aus dem Leben der Maria genommen, sie zeigen nämlich die Verkündigung, den Besuch der Maria bei Elisabeth, die Darbringung im Tempel und die Flucht nach Aegypten. In dem oben überragenden Theil blickt Gott Vater mit dreifacher Krone herab, eine sehr würdige Gestalt, von Cherubim und Seraphim umgeben und den heil. Geist aussendend, gleichsam das Geschick der Menschheit überwachend und leitend. Die Motive der dargestellten Gegenstände entsprechen denen aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts in Deutschland, namentlich in Westphalen; desgleichen auch oft im Einzelnen, z. B. in dem schönen Faltenwurf von sanft geschwungenen Linien ohne eckige Brüche, in der Form der Engelflügel mit gebogenen, einzeln ausgehenden Federn, und in der klaren heitern Färbung. Noch herrscht durchweg eine gewisse Idealität vor, wenn auch viele Züge dem Leben abgelauscht sind und Einzelnes dem Wirklichen nachgebildet scheint. So ist in der Flucht nach Aegypten der Joseph, der vorausgehend sich durch einen Trunk aus einem Bache erfrischt, zu sehr der gemeinen Natur entnommen; der Kopf des Esels ist von guter Zeichnung; die Pflanzen auf dem braunen Erdreich sind zart und naturgetreu behandelt. Bei Annäherung des Christkindes fällt das Götzenbild von seiner Säule, wie es spätere Meister oft wiederholen. In dem Bild der Verkündigung schmücken das Häuschen der Maria zwei Prophetenstatuen von weissem Marmor, der, bräunlich in den Schatten, gut behandelt ist. Ohneachtet dieser einzelnen Bestrebungen ist jedoch im Allgemeinen von einem tiefern Naturstudium, wie bei Johann van Eyck noch keine Spur bemerklich. Die Köpfe, bestimmt umrissen, haben, selbst wenn sie in drei Viertheilen gesehen werden, Nasen, die fast im Profil gezeichnet sind; ihre Form ist entweder etwas vorstehend spitz oder herabhängend; auch die übrigen Gesichtstheile sind von keiner gewählten Schönheit, dagegen ist der Ausdruck meist sehr lieblich. Die Hände, ohne richtig gezeichnet zu sein, sind fein gefühlt in der Bewegung. Die Färbung der Carnation bei den Frauen und Engeln ist blühend, in den Gewändern kräftig im Ton mit hellen Lichtern, aber ungebrochen in den Schatten, daher, wenn auch von heiterer, oft milder Wirkung, doch ohne Harmonie und Tiefe. Ein Fussboden hat goldene, weisse, blaue und grüne Würfel, wie bei Miniaturbildern jener Zeit. (Vergl. J. D. Passavant's Beiträge zur Kenntniss der altniederländ. Malerschulen, im

Kunstbl. 1843.) — Die übrigen Schätze des Dijoner Museums bestehen in vorzüglichen Gemälden von *Agost. Caracci* (Tod des heil. Franz von Assisi), *Domenichino* (St. Hieronymus), *Spagnoletto* (Darstellung desselben Heiligen), *Gaspard Poussin* (Landschaft); ferner in guten Stücken von *Teniers*, *Adrian Ostade*, *Adr. van der Werff*, *Pieter Neefs*; in mehren Kopien italiänischer Werke ersten Ranges (darunter die unter Poussins Leitung ausgeführte Kopie der raffaelischen Schule von Athen), sechs schönen musivischen Gemälden florentinischer Arbeit, welche Landschaften und Vögel darstellen, einigen modernen Kopien antiker Marmorwerke (durch in Dijon gebildete Künstler gearbeitet, z. B. von Bertrand die mediceische Venus, von Bornier der belvederische Antinous, von Petitot der borghesische Fechter), mehren kleinen Bronzefiguren, einem schönen antiken Fahrzeug, vielen mittelalterlichen Werkzeugen, modernen Büsten und Medaillen, und einer Sammlung von 40,000 Kupferstichen, welche hinsichtlich der französischen Stecherschulen die reichste Uebersicht gewähren. — Die Stadtbibliothek weist 40,000 Bände und 558 Handschriften auf; unter letztern befinden sich auch mit Miniaturen geschmückte von kunstgeschichtlicher Bedeutung. Die Büchersäle haben Schmuck erhalten durch die Büsten berühmter Männer. — Bemerkung verdient sodann die Antikensammlung von Richard de Vesvrottes, der auch im Garten über vierzig alte römische Denkmale eingemauert hat, darunter sich mehre auf den Bacchuscult bezügliche finden. Das Kunstkabinet des Mr. Baudot enthält nächst herrlichen Alterthümern eine reiche Anzahl von Gemälden und Handzeichnungen. — Dijon ist Vaterstadt des Kritikers Saumaise, des geistlichen Redners Bossuet, des Dramatikers Crebillon, der Dichter Piron und Rameau. Als Merkwürdigkeiten zeigt man noch die Häuser, wo diese Männer das Licht der Welt erblickten. Crebillon's Vaterhaus ist in der gleichnamigen Strasse Nr. 29, das des Bossuet auf dem Platze St. Jean Nr. 12, und jenes von Alex. Piron auf dem Platze Saint-George, an der Ecke der Strassen Poulaillerie und du Bourg.

Dillis, Cantius, geb. 1779 zu Grüngiebing in Oberbaiern, bildete sich in München unter Leitung seines Bruders Georg zum Maler, entschied sich für das Landschaftsfach und machte zum Behuf unmittelbarer Naturstudien fleissige Streifzüge durch die heimathlichen Gebirge sowie mehrfache Ausflüge nach Italien. Gleich seinem Dresdener Strebensgenossen Stange schildert er am Liebsten heimliche abgeschiedene Holzthäler, welche ein trautes Plätzchen für den Freund der Waldeinsamkeit gewähren, wo die zitternden Sonnenstralen hie und da durch das dichte Laub schimmern, nirgends aber oder doch selten nur eine Fernsicht sich öffnet, sondern nur der blaue Himmel sich über dem Sinnenden wölbt. Solche abgeschlossene Gegenden stellt er in Bildern kleinen Formats auf zarte Weise dar. Seine Gemälde (mögen sie nun solche Waldeinsamkeitsstellen vorführen oder laubenähnliche Walddurchgänge oder auch Sandhügel und Bergrücken sammt deren mannichfaltigen Kräutern schildern) weiss er stets in bedeutsamer Beleuchtung zu halten, womit er denselben gleichsam den wahren Lebenshauch verleiht.

Dillis, Georg von, namhaft als Ordner der Münchner Pinakothek und der andern königl. bairischen Kunstsammlungen, stammt von einer armen Jägerfamilie und ward 1759 in der Giebinger Einöde Pfarramts Schwindkirchen in Oberbaiern geboren. Der Kurfürst Maximilian der Dritte liess ihn, den Aeltesten unter vielen Geschwistern, in München erziehen, und bestimmte ihn, da der Jüngling während des Besuchs gelehrter Schulen seine Hauptneigung für das Zeichnen entwickelte, zum Künstler. Freilich hörte mit dem Ableben des grossmüthigen Fürsten die Unterstützung auf und Dillis musste sich auf der Universität Ingolstadt der Theologie in den Arm werfen und dem Priesterstand widmen. Doch entzog er sich dem geistlosen geistlichen Leben wieder, indem er bald nach München zurückging, wo er die Uebung im Zeichnen fortsetzte und die Malerakademie besuchte. Er sicherte sich sein Auskommen durch Unterrichtgeben im Zeichnen, wodurch er den ersten Familien Münchens bekannt wurde. Namentlich ward er in der gräflichen Familie Preysing heimisch und so sehen wir ihn im J. 1788 in Gesellschaft des jungen Grafen die Schweiz durchreisen. Auf dem Rückwege über Strassburg, wo Maximilian Joseph, Pfalzgraf von Zweibrücken, als Oberst in französischen Diensten sich aufhielt, zeichnete er das Porträt des zweijährigen Prinzen Ludwig, jetzigen Kroninhabers von Baiern, und stach es in Kupfer. Als er dann mit dem Grafensohne die Rheingegenden bereiste, ward er mit Ferdinand Kobell bekannt und erhielt von diesem Anleitung im Oelmalen. Vielfach empfohlen ward Dillis hierauf (im J. 1790) durch den Kurfürsten Karl Theodor zum Inspector der Münchner Gallerie ernannt; bald erhielt er aber durch Vermittlung des edlen Grafen Rumford längeren Urlaub und die nöthigen Mittel zu Reisen nach Dresden, Prag und Wien, um die berühmten Kunstschätze jener Städte studiren zu kön-

nen. Nachdem er hier die Gallerien durchmustert hatte, beschloss er als Begleiter und Kunstführer mit dem Engländer Gilbert Elliot eine Reise durch Italien zu machen, und schon war er in Livorno angekommen, als ihn die Hiobspost traf, dass Elliot zum Vicekönig auf Korfu ernannt sei. Indess konnte Dillis die Reise auf Kosten desselben allein fortsetzen und so seinen sehnlichsten Wunsch befriedigen. Nach München zurückgekehrt (1796) musste er, da eben die französischen Heere ins Baierland vordrangen, eilig die Einpackung der Kunstschätze betreiben und die Fortschaffung derselben nach Linz besorgen. Nach neun Monaten brachte er die kön. Sammlungen wohlerhalten wieder nach München. Nach Wiederaufstellung derselben begleitete er den Lord Ossulton auf einer Reise durch die Schweiz, und diese Tour war es vornehmlich, wo er äusserst fleissig der Landschaftszeichnung oblag. Das J. 1800 rief ihn nach München zurück; es galt jetzt abermals, die kön. Kunstschätze zu retten, welche er diesmal auf das neutrale preussische Gebiet und zwar nach Ansbach schaffte, wohin sich auch der ihm sehr wohlwollende Maximilian Joseph geflüchtet hatte. Im J. 1805 sehen wir ihn mit seinem Bruder Cantius Dillis nach Rom wandern; im folg. Jahre aber ging Georg nach Paris, um die im grossen napoleonischen Museum aufgehäuften Kunstschätze zu studiren und zugleich dem Kronprinzen Ludwig v. Baiern zum Kunstführer zu dienen. Dann begleitete er den Kronprinzen durch die Schweiz, durch das mittägige Frankreich und nach Spanien, wo er für denselben die schönsten Gegenden und merkwürdigsten Gegenstände aufnahm. Wegen seiner kunstgeschichtlichen Kenntnisse und seiner Kunstbildung überhaupt erhielt er bei Aufhebung der bairischen Klöster den königlichen Auftrag, die vorzüglichsten Gemälde aus den Klöstern und Klosterkirchen für die königl. Sammlungen auszuwählen, und 1808 besuchte er im Auftrag des Königs Italien, um gute Gemäldeerwerbungen zu machen, bei welcher Gelegenheit er auch das berühmte Selbstporträt Raffaels aus dem Palaste Altoviti für die bairische Gallerie erwarb. 1811 ward er vom Kronprinzen nach Verona gesandt, um die plastischen Kunstwerke aus dem Palaste Bevilaqua anzukaufen; auch besorgte er ein ähnliches Geschäft in Rom. Im J. 1815 ging er als kön. Abgesandter nach Paris, um die durch Napoleon und seinen Helfershelfer Denon aus Baiern entführten Kunstwerke zurückzufordern, zugleich aber auch, um mehre andre hier neu zu erwerben. Dann finden wir Dillis in den J. 1817 und 18 als kronprinzlichen Reisebegleiter in Italien und Sicilien, wo er für den Königssohn viele Zeichnungen nach griechischen Denkmalen anfertigte. Hierauf ordnete er die Bilderschätze der kön. Schlösser zu Würzburg und Aschaffenburg, und trat nach dem Tode des Galleriedirektors Mannlich 1822 in die Stellung als Centralgalleriedirektor zu München ein. Im J. 1829 richtete er im Auftrage König Ludwigs die Moritzkapelle zu Nürnberg mit Gemälden altdeutscher, sowohl ober- als niederdeutscher Künstler aus dem 15. und 16. Jahrh. zu einem Bildersaale ein, der für das Studium unsrer Kunstgeschichte einen höchst wichtigen Haltpunkt darbietet. Später hatte er sich der grossen Aufgabe der Auswahl, Anordnung und Aufstellung der Gemälde in den Bildersälen der neuen Münchner Pinakothek zu unterziehen. Sein Tod erfolgte 1841. Seine künstlerische Hinterlassenschaft besteht in mehren trefflichen Gemälden und vielen Handzeichnungen, sowie in einigen meisterhaften Radirungen, welche geistreiche Landschaftsdarstellungen enthalten. Nach ihm hat Eckeman 2 Bl. Landschaften (gr. Fol.) und Zeis 2 Bl. dergleichen mit Wasserfällen (Fol.) in Steinzeichnung wiedergegeben.

Dinant, belgische Stadt an der Maas, südlich von Namur, in reizender Lage, mit festem Schlosse und einer alten Kathedrale in schwarzem Stein, welche letztere namentlich unsere Aufmerksamkeit erregt. Ihre Gründung fällt in die Zeit des Uebergangs in den gothischen Bau. Ihre Vorderseite nimmt sich sonderbar aus; die zwei Thürme, welche sie erhalten sollte, sind nicht weit über das Dach der Kirche hinausgeführt und man hat dagegen den leeren Mittelplatz durch einen hölzernen Glockenthurm mit kuppelartigem Dache ausgefüllt. Die einfache Fasade ist fast nur durch die grosse, tiefeingehende Thüre des Mittelschiffes verziert, welche in der Mitte durch einen Pfeiler getrennt, unten einen doppelten Eingang bildet. Darüber ein hoher Spitzbogen; innerhalb dessen eine Rose aus dem Achteck, nur in der Krümmung des Bogens Bildsäulen in dem reichen Styl des 14. Jahrhunderts. Neben der Thüre sind Basreliefs in früherem, mehr architektonischem Style. Das Schiff hat ausser der Halle unter den Thürmen vier Intercolumnien. Rundsäulen, zusammengesetzt aus grossen Steinen, etwa 14 Diameter hoch, auf achteckigem kurzen Untersatz mit flacher runder Basis. Die Capitäle haben unter der achteckigen Plinthe eine einfache, aus kleinen gradlinigen Winkeln zusammengesetzte Verzierung. Ueber den Verbindungsbogen ist eine Gallerie von kleinen Säulen. Die Gurte des Gewölbes sind bis zu derselben herabgeführt, und unterhalb durch eine Rundleiste bis auf das Capitäl der Säule fortgesetzt. Die Breiten der Schiffe sind 17 und 9. Auch die Pfeilerweite ist 9. Im

Chor, der nur die Breite des Mittelschiffes hat, während die Seitenschiffe jenseits des Kreuzarms nicht fortgesetzt werden, steht der Hauptaltar unter 6 Rundsäulen. Sie sind ungleich und stehen deshalb zum Theil auf höhern Untersätzen, doch zeigt das bekannte vorgothische Blatt in den Ecken der Basis, dass dies nicht erst die Folge einer Restauration ist. Die Capitäle sind kelchförmig mit Blättern in ihrer ganzen Länge verziert, erinnernd an die ägyptischen Palmblättercapitäle. Der Umgang ohne Kapellen und Fenster gibt sieben Seiten des Zwölfecks. Kleine freistehende Säulchen stützen hier das Gewölbe. Das Kreuz ist ein wenig breiter als das Mittelschiff und tritt um eine Säulenweite über die Abseiten hinaus. Am Ende der rechten Abseite ist die Taufkapelle mit einem achteckigen Taufbecken von sehr alter Arbeit. Davon vier Köpfe bemerkenswerth wegen der wunderlichen, an die persische Tiara erinnerden Hauben. Die hintere Wand ist eine, vormals nach aussen führende, jetzt vermauerte Thür. Sie hat auf jeder Seite fünf Blättercapitäle, ähnlich denen des Chors, und darüber, im Rundbogen, Bildwerk. Die Krönung der Jungfrau mit Engeln und Propheten. Die äussere Seite dieser Thür ist jetzt durch die spätere, im Spitzbogenstyle erbaute Eingangshalle verdeckt, es findet sich dagegen an der Aussenwand der gegenüberliegenden linken Abseite eine entsprechende, jedoch wohl noch ältere Thüre. Ueber deren einfachem Eingange im Halbkreise die häufig vorkommende Darstellung: Christus, bekleidet, in der Stellung des Lehrers, umgeben von dem die Verklärung andeutenden Oval, von zwei Engeln angebetet. Die Thürpfosten sind ohne Säulen oder sonstige architektonische Verzierung nur mit Bildwerken in verschiedenen Feldern verziert. Ebenso die entsprechenden, jenes Mittelbild umgebenden Kreisbogen. Die Figuren sind sehr kurz, aber keineswegs unförmlich. Die Gewandung ist in der gewöhnlichen byzantinischen Manier behandelt, so dass jede Falte so weit wie möglich durchgeführt ist. In den Bildwerken der südlichen Thüre, die neuer zu sein scheint, ist keine Spur dieser strichartigen Meisselung. Das Aeussere ist höchst einfach, besonders die Wand des Chors, da sie dicht an den Felsen herangeht. Am Sims des Hauptschiffs ist eine Bogenverzierung, ähnlich der, die man in Deutschland die neugriechische genannt hat, aber nicht in Kreis-, sondern in Spitzbogen. (Nach Karl Schnaase's Notizen in dessen niederländischen Briefen.)

Dinkelsbühl, einer der ältesten schwäbischen Orte, von 1351—1802 freie Reichsstadt, jetzt Provinzialstadt des bairischen Kreises Mittelfranken, liegt an der Wernitz im fruchtbaren Virngrunde unweit der Grenze zwischen Baiern und Würtemberg, und hat auch von der Fruchtbarkeit der Gegend den Namen, welcher Hügel mit Dinkel bedeutet. Von den drei Hügeln im Stadtwappen, auf denen drei Dinkelähren stehen, wird man in der Stadt selbst nur wenig gewahr. Noch immer hat diese vormalige schwäbische Reichsstadt ein sehr alterthümliches Aussehen, denn sie ist noch von Mauern und Thürmen umgeben und weist ausserdem so mancherlei Gebäude früherer Formen auf. Sie besitzt eine namhafte katholische Pfarrkirche, die St. Georgenkirche, deren Inneres, laut Waagens Ausspruch, zu dem Schönsten gehört, was Deutschland von gothischer Architektur des 15. Jahrhunderts aufzuweisen hat. Dass sie an die Stelle eines ältern Baues getreten, erhellt aus dem untersten Stockwerke des viereckigen Thurmes, welcher sich vor dem Haupteingange dem Chor genüber erhebt und in den Verzierungen sowie in der noch im Kreisbogen construirten Thür auf das 13. Jahrh. hinweist. Die übrigen Stockwerke mit dem achteckigen Aufsatze und der stumpfen Endigung in derselben Form rühren dagegen aus der Zeit der Kirche her, welche vom J. 1444 bis zum J. 1499 nach dem Plane des Nikolaus Eseller von diesem und seinem gleichnamigen Sohne in schönen Quadern aufgeführt worden ist. Das Aeussere der Georgskirche zeichnet sich weder durch künstliche Widerlagen noch durch Portale oder Skulpturen aus. Nur an dem einen Portale ist im Bogenfelde in roher bemalter Skulptur der Kampf St. Georgs mit dem Drachen dargestellt. Das Innere der Kirche hingegen ist von überraschend schöner Wirkung. Die drei gleich hohen Schiffe und der Chor werden von 24 Rundsäulen unterstützt, welche, wie im Kölnerdome, auch im Chor so durchlaufen, dass ein Gang in der Breite der Seitenschiffe sich hinter demselben herumzieht, der Chor selbst aber aus dem letzten Theile des Mittelschiffes besteht und nur durch fünf Stufen und leichte Absonderungen zwischen den Säulen als solcher bezeichnet wird. Das Mittelschiff hat die doppelte Breite der Nebenschiffe; die Höhe bis zur Mitte der Gewölbe beträgt 65 Fuss. Die Gewölbrippen laufen ohne Kapitelle von den Säulen aus und bilden reiche acht-, sechs- und viereckige Muster. Die Gewölbe selbst sind, wie die meisten jener Spätperiode der Gothik, sehr niedrig. Tritt man durch den Haupteingang ein, so kommt man zunächst unter eine Vorhalle, die bis zum ersten Säulenpaar reicht und über welcher sich der Orgelchor befindet. Die Brüstung dieses Chors ist mit den Brustbildern der Apostel in erhabenen bemalten

Reliefs geziert. Immitten derselben ist auf einer dünnen das Hauptschiff theilenden Säule der dornengekrönte Heiland in Rundwerk und ganzer Figur angebracht, der gleich den Aposteln von sehr mässigem Kunstwerth ist. Auch die Kanzel mit den vier Kirchenvätern und der Taufstein (etwas bessere Arbeiten) stammen aus der Zeit des Kirchenbaues oder sind doch von nur wenig späterem Datum, wogegen der reiche Schalldeckel viel späterer Zeit angehört. Im rechten Seitenschiffe ist von sehr hübscher Wirkung eine Thür mit einer steinernen Treppe darüber, welche in einen Nebenraum führt. In demselben Schiffe sind bemerkenswerth: ein Epitaphium an der Wand, mit 151.. bezeichnet, welches in einem schätzbaren, in Färbung und Behandlung an Schäuffelin erinnernden, leider sehr lädirten Gemälde oben die Himmelfahrt Mariens, unten den heil. Andreas und einen Engel mit dem Marterholze aufweist; zwei Altarflügel aus der Ulmer Schule (mit folgenden Darstellungen auf Goldgrund: Johann Huss als Pilger mit zwei Gefährten, dem Papst ein Buch überreichend; die heil. Afra verbrannt; Sebastian von hinten mit Pfeilen durchschossen, vorn ein andrer Heiliger knieend, um enthauptet zu werden; die heil. Sophia, in deren Bette ihr Bräutigam ein Crucifix findet); die Rückseite eines Altars mit der Marter St. Sebastians, ein mit grosser Meisterschaft im naturalistischen Sinne durchgeführtes Bild in drei Abtheilungen, wo die lebensgrossen Bogenschützen porträtartig erscheinen, nach Waagens Vermuthung eine Arbeit von Hans Burgkmair, jedenfalls aber ein Werk aus der Augsburger Schule; endlich eine Tafel mit 20 roh und flüchtig im 16. Jahrh. gemachten Bildchen, welche die Uebertretung der zehn Gebote und daneben die oft sehr seltsam erdachte Strafe veranschaulichen. (Das erste Bild z. B. stellt drei Juden dar, die ein Götzenbild mit einer Hippe verehren, während Moses die Gesetztafeln erhält; darauf zeigt das zweite die Strafe für jenen Götzendienst an zwei Menschen in einer Landschaft, worin es grosse Kröten regnet; letztres Bild hat die naive Unterschrift: „Darum regnets Krotten.") Im Umgange hinter dem Chor findet man einen höchst interessanten Altarschrein von Fritz Herlin, dessen wir schon im Artikel „Altdeutsche Kunst" gedacht haben und der sich ausführlicher in Waagens Werke: „Kunstwerke und Künstler in Deutschland" (Bd. I. S. 338 ff.) beschrieben findet. Dieses schöne Denkmal altdeutscher Holzskulptur und Malerei ist ein würdiges Seitenstück zu dem Rothenburger Altar von demselben oberdeutschen Meister, der in den Niederlanden gewesen war und Manches von der Eyckschen Schule angenommen hatte. Nach Waagens Urtheil sind die Bilder des Dinkelsbühler Altarschreins von früherem Datum als der Rothenburger Altar und sind vielleicht nicht lange nach Herlins Rückkehr aus den Niederlanden ausgeführt worden. (Beide Herlinsche Werke verdienten wohl als den Meister mehrseitig charakterisirende Arbeiten in guten Steinzeichnungen mit Farbendruck herausgegeben zu werden.) Der viel spätere Hochaltar, der die hintern Fenster verdeckt und so die ursprüngliche Wirkung des Kircheninnern beeinträchtigt, enthält auf der Rückseite den sonst auf der Vorderseite des Hauptaltars befindlich gewesenen Schmuck, welcher in einem Christus am Kreuz in bemaltem Schnitzwerk besteht, der von einem grossen Gemälde mit 20 meist lebensgrossen Figuren (darstellend die Schächer, die Angehörigen des Herrn und die Kriegsknechte) umgeben ist. Trotzdem dass es durch die Einwirkung der Sonne jetzt ganz verblichen ist, verdient dieses Bild noch Beachtung, da es laut Waagens Ansicht für eins der vorzüglichsten Werke von Fritz Herlin zu nehmen ist. Die Figuren erscheinen hier, wie in vorerwähtem Altarschreine desselben Meisters, in Schnäbelschuhen; die Hauptleute tragen burgundische Tracht; der Adel des Gefühls in den vier trauernden Engeln gemahnt an Memling, ebenso die ohnmächtig hinsinkende Maria im grünlichen Ober- und weissbläulichen Untergewande mit niederländisch durchgeführten Falten. Die Schächer, deren Seelen von einem Engel und einem Teufel aus dem Munde geholt werden, sind für die Zeit von guter Zeichnung. In allen Köpfen herrscht Lebendigkeit. Die Flügel zu diesem Hauptbilde Herlins, der das Ganze noch etwas früher als den Altarschrein geschaffen haben mag, sind von einer spätern rohen Hand übersudelt. — Zwei Bildnisse an einem Chorpfeiler, die durch eine Unterschrift als Nikolaus Oesler der Aeltere und Jüngere, Werkleute der Kirche, bezeichnet werden, hält Waagen wegen der ganzen Auffassung, des bräunlichen warmen Tones und der gediegenen Behandlung, ebenfalls für Arbeiten Herlins. — Rechts am Pfeiler beim Eintritte in den Chor sieht man ein ziemlich hohes steinernes Herrgottshäuschen, das die gewöhnliche thurmartige Form hat. Die bemalten Skulpturen desselben stehen freilich den Bildwerken von Adam Krafft am Sakramentshäuschen der Lorenzkirche zu Nürnberg nach; dafür aber sind hier die gothischen Architekturformen von besserem Geschmack. Am nächsten Schiffspfeiler stellt sich ein bemaltes Bildwerk, den vom Christ-

kinde geliebkos'ten St. Anton darstellend, durch Motiv, Ausdruck, Gewand und volle Formen des Kindes sehr vortheilhaft heraus. Von den Glasmalereien, womit die Georgenkirche früher wohl glänzte, ist leider nichts mehr zu sehen. — Die neue, 1843 eingeweihte evangelische Kirche zu Dinkelsbühl ist ein Bau im Basilikenstyl; sie ward aus eignen Stiftungsmitteln der protestantischen Gemeinde mit 74,000 Fl. erbaut.

Dinochares; so schreibt Plinius den Architekten Alexanders des Grossen, der sonst unter dem Namen Deinokrates bekannt ist.

Dinocrates; siehe Deinokrates.

Dinomenes; s. Deinomenes.

Dinzenhofer, der berühmte Name einer fränkischen Künstlerfamilie. Aller Wahrscheinlichkeit nach stammen die Dinzenhofer aus Böhmen ab; zu Prag zeichneten sich als Baumeister Christoph (†1722), Kilian Ignaz (†1752), und Heinrich (lebte um 1746) aus. Unter der fränkischen Familie erscheint zuerst Johann Leonhard, welcher auch der Berühmteste war. Im J. 1686 fasste der Abt der reichen Cisterzienser-Abtei Ebrach, Ludovicus Ludovici, mit seinem Convente den Entschluss, die Klostergebäude neu aufführen zu lassen, und ersuchte deswegen den zu Bamberg lebenden Leonhard Dinzenhofer, der schon damals in einem sehr ausgebreiteten Rufe gestanden haben muss, obgleich sie ihn nur schlechthin Meister Linhard nannten, Risse zu den neuen Gebäuden zu fertigen. Sonst wurde Keiner dazu aufgefordert, weil man volles Vertrauen auf ihn setzte. Die Baurisse entsprachen auch so sehr der Erwartung, dass man sie sogleich genehmigte, und schon am 31. Juli 1687 einen Akkord für die zu errichtenden Gebäude mit Dinzenhofer abschloss. Der Grundstein dazu wurde am 6. Juni 1687 „unter dem Erker" gelegt. D. erhielt 9488 Fl., 60 Fl. Leihkauf und 3 Dukaten als Leihkauf für seine Frau, nebst Korn und Wein. Die Baumaterialien wurden ihm aber dazu geliefert, und später mit ihm noch weitere Verträge abgeschlossen. Der neue Abteibau kostete 1715 schon 51,800 Fl. frk. Doch konnte Dinzenhofer den Klosterbau nicht selbst ganz vollenden, weil er von seinem Fürstbischofe Lothar Franz v. Schönborn, dem grossen Unterstützer der Künste und Wissenschaften, mehrere Aufträge erhielt. Als feinfühlender Mann überzeugte sich dieser nur zu bald von den Kenntnissen seines Baumeisters, und wollte daher nicht die Gelegenheit vorübergehen lassen, ihn mit rühmlichen Werken zu beschäftigen, weswegen er beschloss, eine neue, seinem Stande angemessene Residenz in Bamberg zu erbauen. Die alte, wie man sie noch auf dem Zweidlerschen Grundriss und auf einem Gemälde in der kön. Gallerie zu Bamberg sehen kann, war sehr klein, winklich, und glich nur einer grossen bürgerlichen Wohnung, daher man 1694 den ganzen Bau niederzureissen begann. Dinzenhofer wurde sogleich beauftragt, zu dem neuen Bau Risse zu fertigen, welche Lothar Franz sehr wohl gefielen, so dass schon im folgenden Jahre ein Akkord mit dem Baumeister abgeschlossen werden konnte. Er übernahm fast alle Maurerarbeiten; doch musste ihm das Material dazu geliefert werden. Der Bau beschäftigte ihn bis 1712, und er erhielt dafür in Allem 44,942 Fl. fränk. Die Bildhauer, Stukkaturer, Maler, Vergolder etc. bekamen gleichfalls sehr namhafte Summen. Das Gebäude, obwohl nur zur Hälfte vollendet, kostete nahe an 200,000 Fl. Es sollte aus 3 Flügeln mit mehreren Hintergebäuden bestehen. Bestimmt wäre es eine der schönsten Residenzen in Deutschland, wenn es vollendet würde. Dasselbe ist in dem reinen neurömischen Styl aufgeführt, im Geschmacke des Palladio und Vignola, hat von aussen ein sehr gefälliges Ansehen, und ist im Innern gross, schön und bequem eingerichtet. Obgleich dieser Bau den Baumeister Dinzenhofer fortwährend beschäftigt haben mag, so unternahm er in der Zwischenzeit doch noch mehrere andere Arbeiten. Im Jahre 1696 ersuchte der Markgraf Christian Ernst von Baireuth den Fürsten, ihm seinen Baumeister auf einige Zeit zu schicken, um den achteckigen Schlossthurm zu Baireuth — zu dessen Höhe man auf einem Wendelfahrweg statt einer Treppe gelangte, und welchen Karl Philipp Dieussart angefangen hatte, — zu vollenden, was auch im nämlichen Jahre geschah. Auch gab er dort den Schlossbrunnen an, welchen der Bildhauer Elias Ränz verzierte. Wenn gleichwohl Dinzenhofer den Wünschen des Markgrafen Christian Ernst nicht willfahren konnte, länger bei ihm zu bleiben, so ward ihm doch der Titel eines markgräflichen Hof- und Landbaumeisters nebst einer ansehnlichen Belohnung. Der Markgraf Karl Wilhelm Friedrich zu Ansbach beauftragte ihn 1695, Risse und Pläne zu den Schlossbauten von Triesdorf und Uhlstadt anzufertigen, welche beide Schlösser auch nach denselben aufgeführt wurden. Kaum nach Bamberg heimgekehrt, ward er ausser vom Schlossbau auch von der Michelsberger Benediktinerabtei in Anspruch genommen. Der Abt Christoph Ernst v. Guttenberg beschloss in seinem Convente, sämmtliche Gebäude bis auf die Kirche niederzureissen,

und neu aufführen zu lassen. Wem anders sollten sie einen so wichtigen Bau anvertrauen, als Dinzenhofer? Es wurde mit ihm wieder ein Akkord im Ganzen abgeschlossen, und er erhielt 1696—97 für den Abteibau 10,424 Fl., 5 Pfund und 2 Pf. Von demselben hat Dinzenhofer sehr viel Ehre. Dieser und die Residenz tragen sehr viel bei, Bamberg ein grossartiges Ansehen, vorzüglich von der Nordseite zu geben. — Im letzten Decennium des 17. Jahrh. war in Bamberg ein sehr grosser Baueifer, welchen besonders der Fürstbischof Lothar Franz erweckte. Die Karmeliter und Dominikaner bauten unter Dinzenhofers Leitung gleichfalls ihre Klöster mit den Kirchen um. Ebenso entstanden mehrere schöne Bürgerhäuser, zu welchen Dinzenhofer grösstentheils die Risse fertigte. Gleich im ersten Jahre des 18. Jahrh., als am Residenzbau stets rasch fortgearbeitet wurde, entwarf er Risse zu einem Kasernenbau für die vom Rhein zurückgekehrten Truppen, und so entstand die Kaserne an der langen Gasse. Es wurde wieder mit ihm auf den ganzen Bau abgeschlossen; derselbe sollte zwei Stockwerk hoch, 130 Fenster haben und für 400 Mann eingerichtet werden. Aus diesem Akkord ergibt sich, dass Dinzenhofer Johann Leonhard hiess. Nach Vollendung dieses Baues 1701 begann er das Langgasser Thor aufzuführen, welches aber 1808 eingerissen wurde, um der Strasse ein vorgeblich schöneres Ansehen zu verschaffen. — Da die Benediktiner-Abtei Banz an ihrem ehemaligen Abt Otto II. de la Bourde, Bischof zu Gurk (gest. 1708) einen grossen Unterstützer hatte, und die Kasse in sehr guten Umständen war, so konnten die Conventualen nicht zusehen, dass ihre Brüder in Bamberg anf dem Michelsberge so schöne Wohnungen und ein so schönes Kloster hatten; denn das ihrige bestand nach den alten Abbildungen aus einem wahren Quodlibet von Gebäuden. Sie liessen sich gleichfalls mit Dinzenhofer in Unterhandlungen ein. Schon 1701 wurde mit dem Einreissen begonnen; allein mehrere Jahre flossen dahin, bis der jetzige Bau, die Zierde dieser herrlichen Gegend, in seiner jetzigen Pracht vollendet dastand. Der Grundstein zur Kirche wurde am 10. Mai 1710 gelegt, und dieselbe am 15. Oktober 1719 eingeweiht. — Auch mit schriftstellerischen Arbeiten beschäftigte sich Dinzenhofer. Er liess 1697 Karl Philipp Dieussarts *Theatrum architecturae civilis* in der fürstl. Druckerei bei J. J. Immel zn Bamberg erscheinen, und dedicirte es seinem Fürsten Lothar Franz v. Schönborn. Dieses seltene Werk in Folio hat 65 Kupfertafeln. Die Stelle eines Bamberger Hofbaumeisters bekleidete er schon 1697, und erhielt einen Jahrsgehalt von 40 Fl. Im J. 1720 erscheint er auch als bürgerlicher Rathsherr. Als er sich 1699 verehelichte, empfing er von seinem Fürsten 19 Fl. 1 Pfund 20 Pf. zum Hochzeitgeschenk. — Sein Bruder Johann stand als Baumeister auf einer gleich hohen Stufe wie er, weswegen ihn der Fürstabt von Fulda Adalbert I. v. Schleifras im J. 1700 zu seinem Baumeister ernannte, und zwar mit dem ansehnlichen Jahrsgehalt von 300 Fl. an Geld, 4 Malter Weizen, 7 Mltr. Korn, 1½ Fuder Bier, 9 Eimern Wein, 8 Klaftern Holz und freier Wohnung. Dieser Abt hatte beschlossen, die alte Domkirche abzubrechen und eine neue errichten zu lassen. Dinzenhofer musste dazu die Risse fertigen; 1704 wurden seine Pläne genehmigt und mit ihm am 18. März dieses Jahres der Bauakkord abgeschlossen. Schon 1712 war diese majestätische Kirche vollendet. Sie ist im neurömischen Styl, hat eine grosse Kuppel, zwei Thürme, und ist eine Nachahmung der Peterskirche zu Rom. So viel uns bekannt ist, ist diese die grösste von den Baumeistern Dinzenhofer vollendete Kirche. Was man nur von einem Bau in diesem Styl fordern kann, leistete Johann, und hätte er auch nur dieses einzige Werk hinterlassen, so verdiente er in den Annalen der Baukunst stets mit Achtung genannt zu werden. Der Fürstabt war mit ihm so wohl zufrieden, dass er ihm einen Passivrezess von 7309 Fl. nebst allen übrig gebliebenen Baumaterialien und ein Haus in der Rittergasse schenkte. Dennoch ging er 1711 wieder nach Bamberg zurück. Seine Frau und Kinder aber lebten noch einige Zeit zu Fulda, und erhielten vor ihrem Abzuge von dem Fürstabt Konstantin v. Buttlar ein Gnadengeschenk von 1000 Fl. Johann führte während seines Aufenthalts zu Fulda noch den Schloss-Conventsbau auf, und fertigte 1709 für den Fürstabt Adalbert Risse und Kostenanschläge zu dem Schlosse Biberstein, welches nach denselben 1719—23 auch gebaut wurde und noch jetzt eine Hauptzierde der Rhönegegend ist. In Bamberg angekommen, stand er, wie vordem, nicht nur seinem Bruder bei dessen grossartigen Unternehmungen hilfreich zur Seite, sondern führte auch für eigene Rechnung mehrere Bauten aus. So den Conventbau der Abtei Michelsberg für 14,800 Fl.; derselbe ward erst 1724 vollendet; 1722—23 das Portal an dieser Kirche, wofür er 650 Fl. erhielt; es ist im neurömischen Styl, mit ionischen und korinthischen Säulen geziert, aber nicht sehr zu loben, dass es an dieser im altdeutschen Styl ausgeführten Kirche angesetzt wurde; leider war dieser Missgriff Geschmack jenes Zeitalters; Dinzenhofer würde gewiss lieber die ganze Kirche eingerissen haben; 1714—15 die Kirche zu Litzendorf im neurömischen Styl;

für dieses Dörfchen ziemlich grossartig, für 2200 Fl. In seinen Ansätzen war er so billig, dass er ungeachtet seiner grossen Bauten doch nur äusserst wenig erübrigen konnte. Auch er war bürgerlicher Rathsherr, und 1723 — 30 Hofbaumeister mit 40 Fl. Gehalt. An seine Stelle trat in letzterem Jahre Justus Heinrich Dinzenhofer; dieser erhielt 1736 das grosse Bürgerrecht, wurde 1737 zum Rathsherrn ernannt und war vermählt mit Anna Katharina Burger. Zum letzten Male kommt er 1738 vor, worauf Johann Heinrich Dinzenhofer als Hofbaumeister angestellt wurde. Dieser führte 1738 die beiden Wachthäuser beim Schlosse Seehof und das Jagdzeughaus zu Bamberg an der Hallstadter Strasse für den Preis von 12,000 Fl. auf. Diese Gebäude waren wohl sehr zweckmässig für ihre Bestimmung, tragen aber keine schöne Architektur. In demselben Jahre gab auch Dinzenhofer die Veranlassung, dass der Marmorbruch zu Neideck untersucht und bearbeitet wurde. Besonders kam viel Marmor nach Würzburg zu der damals zu erbauenden Hofkirche. Johann Heinrich Dinzenhofer starb 1745. Seine Wittwe erhielt als Auszeichnung dessen Gehalt von 40 Fl. als Hofbaumeister fort, und kommt in der Rechnung vom Jahre 1766 zum letzten Male vor. — Dies war die Familie, welche in Bamberg, besonders in der bürgerlichen Baukunst, den reinen Geschmack beförderte. Kaum war sie dem Erlöschen nahe, so drang in Deutschland der manierirte Styl des Borromini und Bernini ein, und die damaligen deutschen Baumeister gaben sich ihm nicht nur ganz hin, sondern nahmen auch noch aus der französischen Schule die geschmacklosesten Zierrathen und Ueberladungen an, woraus dann der sogenannte Racaillenstyl entstand. (Nach den Mittheilungen Joseph Heller's in dem 1843 erschienenen Bericht über den Kunstverein zu Bamberg.)

Diocletian, römischer Kaiser vom J. 284 bis 305 nach Chr., gest. 313. Er war gebürtig aus der Stadt Dioclea bei Salona (Spalatro) in Dalmatien, deren Namen auch seine Mutter führte, daher er selbst *Diocles* genannt ward, woraus er als Kaiser, damit sein Name römischer klinge, *Diocletianus* bildete. In Inschriften heisst er *C. Aurelius Valerius Diocl.*, auf Münzen *C. Val. D.* mit dem Beinamen *Jovius*. (Vergl. Eckhel: *Doctr. num. vet. VIII. p.* 5, 9.) Sohn eines Schreibers, nach Andern der Freigelassene eines Senators Anulinus, trat er als gemeiner Söldner in Kriegsdienst, schwang sich unter Probus bis zum *dux Mysiae* empor, begleitete nach Probus Tode den Carus in den persischen Feldzug und wurde nach dem Tode des Carus und dessen Sohnes Numerian, weil er damals *comes domesticorum* war, von den Kriegsobersten und Tribunen dem versammelten Heere zu Chalcedon am 17. Septbr. 284 als regierender Cäsar proklamirt. Man berichtet, dass er sogleich den Mörder des Numerian, Namens Aper, vor den Augen des Heeres mit eigener Hand erstochen, seine übrigen Gegner aber meist in ihren Aemtern bestätigt habe. Im folg. Jahre traf er mit Carinus, dem andern Sohne des Carus, in Mösien zusammen und wurde dieses Thronprätendenten ledig durch einen vollständigen Sieg. In Folge der Aufständigkeit der Bagauden in Gallien nahm er den Maximinian (Herculius) als Reichsgehilfen an und ernannte denselben zum Augustus (im J. 286). Während nun Maximinian in Gallien und Germanien beschäftigt war, kämpfte D. in den folg. J. theils in Asien, theils in Europa, an mehren Punkten die Grenzen des Reichs erweiternd. Im Winter 290—91 kam er in Mediolanum (Mailand) zu gemeinsamer Berathung mit seinem Mitregenten Maximinian zusammen. Sich zu schwach fühlend den vielen Aufständen genüber, die in allen Theilen des Reichs ausbrachen, beschlossen sie hier, noch Regierungsgehilfen anzunehmen und den Julius Constantius und Galerius Maximinianus (von welchen der letztere mit Valeria, der Tochter Diocletians, sich vermählte) zur Cäsarwürde zu erheben. Bei der nun erfolgenden Theilung des Reichs unter vier Herrscher bekam Constantius alles Land über den Alpen, Maximinian Afrika und Italien, Galerius ganz Illyricum bis an die Meerenge des Pontus, Diocletian den übrigen Theil des Reichs. Nun sehen wir Diocletian nach Aegypten ziehen, wo er den Usurpator Achilleus zu Alexandrien belagerte, die Stadt nach 8 Monaten eroberte und grausame Rache an Achilleus und den Alexandrinern nahm. Um den Aegyptern überhaupt ihren Abfall fühlen zu lassen, erliess er eine Menge scharfer Verordnungen, darunter auch die sehr sonderbare, dass alle alten Bücher in Aegypten, welche die Kunst des Gold- und Silbermachens lehrten, gesammelt und verbrannt werden sollten, damit die Aegypter nicht durch Reichthum zu Aufständen verleitet würden! Inzwischen hatte er den Galerius nach Mesopotamien gesandt, um die Einfälle der Perser unter Narses abzuwehren. Als Galerius nach unglücklichem Waffenerfolg flüchtig aus seinem Feldzuge zu Diocletian zurückkam, behandelte ihn dieser mit so übermüthiger Härte, dass der Schwiegersohn und Mitkaiser im Purpur etliche 1000 Schritte weit zu Fuss den Diocletianischen Wagen begleiten musste. Bald rückte Galerius von Neuem dem Feinde entgegen und errang

einen vollständigen Sieg über die Perser, worauf er mit Diocletian, mit dem er zu Nisibis zusammentraf, einen Gesandten an Narses schickte, welcher letztre nun alle ihm gestellten Friedensbedingungen annahm und fünf Provinzen jenseit des Tigris dem Scepter der Römer überliess. In den folg. Jahren liess sich Diocletian durch Galerius zur Verfolgung der Christen verleiten; es wurde dieselbe bei einer Berathung der beiden Kaiser zu Nikomedien beschlossen und im J. 303 begonnen. Zu Ende dieses Jahres kam Diocletian nach Rom zurück, um daselbst das Fest seiner 20jährigen Regierung und den bisher verschobenen Triumf zu feiern. Aber durch seine Kargheit bei den festlichen Spielen machte er sich dem Volke verhasst und er musste, um dem allgemeinen Gespött zu entgehen, Rom in der schlechtesten Jahrzeit verlassen und sich wieder nach Nikomedien begeben. Dieser Rückmarsch zog ihm eine bedeutende Krankheit zu, die auf immer seine Thatkraft lähmte, daher er — wohl ahnend, sich nicht mehr als Cäsar behaupten zu können — am 1. Mai 305 seine Würde und Macht feierlich zu Nikomedien niederlegte. Sofort zog er sich auf seine Villa bei Salona in Dalmatien zurück und verlebte hier, auch als Privatmann von den übrigen Cäsaren geehrt, in aller Stille den Rest seiner Tage. Als ihn Maximinian und Galerius zur Wiederübernahme der Regierungsgewalt aufforderten, schrieb er ihnen die denkwürdige Antwort: „O sähet ihr meinen Kohl, den ich zu Salona mit eigenen Händen gepflanzt habe, ihr würdet kein Wort mehr von eurer Forderung hören lassen!" — D. war als Herrscher nicht verdienstlos um die äussern und innern Verhältnisse des Reichs; ihm verkündigten die Zerrüttungen im Innern den baldigen Sturz des Ganzen, daher er zu Palliativen griff, zu Befestigungen und Kastellen, womit er die Grenzen des Reichs auf allen Seiten versehen zu müssen glaubte, ohne hoffen zu können, mit solchen Scheinstützen den Eintritt des grossen Bruchs zu verhindern. Zu seinen grössten Fehlern gehört, dass er den Druck, der bereits schwer auf dem Volke lastete, durch Vervielfachung der Provinzen und der Beamten vermehrte, sowie durch die vielen Festungs- und Luxusbauten, wofür das Volk den Zahler abgeben musste. (*Tout comme chez nous*, könnten Neuere unter ähnlich zu Tage kommenden Verhältnissen sagen.) Gerügt wird auch von den alten Autoren der Pomp, mit dem er als Kaiser aufzutreten pflegte, und der Uebermuth, in Folge dessen er, die bekannte orientalische Herrscherarroganz nachahmend, das Verlangen stellte, dass man ihn Herrn nenne, sich vor ihm niederwerfe und ihn wie eine Gottheit anrufe. — Von den Münzen dieses Kaisers erwähnen wir die grosse bronzene, welche den Kopf mit der Umschrift *IMP. C. C. VAL. DIOCLETIANUS P. F. AUG.* aufweist. Der Revers enthält unter der Umschrift *MONETA AUGG.* die gewöhnlichen drei Figuren mit Wagen und Füllhörnern, welche die römische Münze bezeichnen. (Vergl. Nr. 411 des 1. Bandes von Ottfr. Müllers „Denkm. der alten K.") — Die Diocletianische Prunkliebe nahm vor allen Künsten die Architektur in Dienst. Die merkwürdige Baulust des Kaisers erstreckte sich bekanntlich nicht allein auf Rom; auch zu Mediolanum, Nikomedia und Karthago baute er, am Glänzendsten aber in der Ruhzeit seines Lebens zu Salona. Charakteristisch sind seine Bauten durch Ueppigkeit, welche in Rohheit übergeht, indem sie die Grundformen und Principien der alten Architektur vernachlässigt. Seine Thermen (Bäder) in Rom, mit deren Bau er die Caracallischen zu überbieten suchte, sind noch ziemlich erhalten, namentlich der Hauptsaal, das Ephebeum, mit acht ungeheuren Säulen aus ägyptischem Granit (von 23 Palmen Umfang und 62 Palmen Höhe), welche Kreuzgewölbe stützen. Die Gebälke der Säulen ersticken unter dem gehäuften Schnitzwerke, wie die Zuschauer in den Schauspielen dieses Kaisers unter einer Ueberschwemmung von Blumen, die man auf sie werfen liess. Diesen Ringsaal, der den Mittelpunkt der Thermen bildete, hat Michelangelo im J. 1561 in die schöne geräumige Kirche *Santa Maria degli Angeli* verwandelt. Ein zu denselben Thermen gehöriges Rundgebäude wird ebenfalls als Kirche (*S. Bernardo a Termini*) benutzt. Ein umfassendes Kloster, mehre Gärten und Gebäude, zwei grosse Plätze nehmen den Raum dieser Thermen ein; aber dennoch erreichten sie nicht die Grösse der Caracallischen Bäder, welche, nach dem Ausdruck des Ammianus Marcellinus, Thermen in der Grösse von Provinzen waren. Die besagte Rundkirche war einst ein *Calidarium* im Diocletianischen Bädercomplex; erhalten ist das antike Gewölbe; andre Thermenreste aber weist der Klostergarten auf. Wie ein Schriftsteller erzählt, konnten in diesen Thermen 3200 Personen zusammen baden. Zugleich kann es einen Begriff von der ausgesuchtesten Pracht der Ausstattung dieser kolossalen Badanlage geben, dass selbst eine eigene Gemäldesammlung (Pinakotheka) hier aufgestellt war; auch befanden sich sogar zwei Bibliotheken zum öffentlichen Gebrauche daselbst. (Zur nähern Orientirung über den diocletian. Thermenbau s. das Werk von Desgodetz 24. und *Le Terme Diocl. misur. e disegn. da Seb. Oya.* Rom 1558.) — Das gewöhnlich als Diocletianische Ehrensäule bezeichnete

Denkmal zu Alexandria, sonst Pompejus-Säule, ist nicht als Geschmackswerk, wohl aber wegen der Höhe von 88½ Pariser Fuss bemerkenswerth. — Das in grossartigen Ruinen liegende Schloss bei Salona (zu Spalatro) in Dalmatien, berühmt als Palast und Villa des Exkaisers, hat 705 engl. F. in der Länge und Breite; jede der vier Hauptgassen ist 35 F. breit; die Gasse vom Eingange bis zum Platz in der Mitte ist 246 F. lang; die Gasse aber, welche diese durchschneidet, hat eine Länge von 424 engl. Fuss. Auf beiden Seiten dieser Gassen waren bedeckte Bogen von 12 F. Breite, wovon einige noch ganz erhalten sind. (Bekannt ist das Prachtwerk hierüber, welches unter dem Titel: „*Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia, by R. Adam, Architect to the King and to the Queen*“ auf Kosten des Herausgebers [*printed for the Author*] zu London 1764 in Royalfolio erschienen ist. Der Baumeister, Zeichner und Kupferstecher Adam reiste 1757 mit etlichen geschickten Zeichnern ausdrücklich in der Absicht nach Spalatro, um von den Ruinen des Dioclet. Palastes einen genauen Riss aufzunehmen. Reisende wie Spon und Wheler, die vor ihm die Ruinen zu Spalatro besuchten, hatten ihm viel Vortheilhaftes davon erzählt, und er fand seine Erwartungen nicht nur erfüllt, sondern noch weit übertroffen. Sein Werk enthält 61 Kupferplatten. Die erstern bringen die verschiedenen Ansichten von Spalatro, das 5. und 6. Blatt den allgemeinen Plan des Palastes, sowohl nach gegenwärtigem als ehemaligem Aussehen, und die folgenden Bl. die einzelnen Theile nach architektonischen Ausmessungen. Der Abate Alberto Fortis [*Viagg. in Dalmazia, t. 2. p.* 40] bemerkt, dass Adam nach seiner gewöhnlichen Manier Vieles verschönert habe, denn der rohe Meisel und schlechte Geschmack stehe im Allgemeinen mit der Pracht des Gebäudes im Widerspruch.)

Diogenes, der berühmteste Cyniker unter allen griechischen Philosophen derselben Schule, erhielt nach seinem Tode, der etwa mit dem Ableben Alexanders des Grossen zusammenfällt, bei den Korinthiern eine Ehrensäule auf dem Isthmus, und ward auch von den Bewohnern seiner Vaterstadt Sinope durch eine Bildsäule geehrt. Auf sein Grabmal zu Korinth war ein Hund aus parischem Marmor gesetzt, der wahrscheinlich bei der Zerstörung der Stadt unter Mummius verschwand, denn Pausanias konnte ihn in dem von Cäsar wiederaufgebauten Korinth nicht mehr finden. In der Villa Albani zu Rom wird noch eine antike Statue und Büste aufbewahrt, worin man das Bildniss des seltsamen Philosophen erkennt, der ein Fass zu seiner Wohnung gemacht haben soll. An der Figur (mitgetheilt in Visconti's *Iconographie grecque*) hat sich auch der hintere Theil des Hundes, des ächten diogenischen Sinnbildes, erhalten. Winckelmann glaubt übrigens, dass eine andre Statue eines cynischen Weltweisen in natürlicher Grösse, mit dem Mantel, der Tasche oder dem Brotsack und einem Knotenstocke, welche man in derselben Villa findet, ebenfalls den Diogenes darstelle. In der Villa Medici zu Rom sieht man gleichfalls, und zwar in halberhobener Arbeit, einen cynischen Philosophen mit dem Brotsacke an der linken Seite und mit einem Stock in der Hand. Wenn auch diese Figur den Diog. vorstellen sollte, so müsste er in seinen jüngern Jahren dargestellt sein, in der Zeit, wo er ganz die Lebensart eines Philosophen führte, aber noch nicht auf den Hund gekommen war. Die Flasche, die am Sack befestigt ist, könnte hier die andeuten, welche Diogenes wegwarf, als er sah, wie ein junger Mensch seine flache Hand wie eine Schale oder Muschel gebrauchte, um damit sein Trinkwasser zu schöpfen. Die Cyniker, also auch ihr Haupt Diogenes, trugen weder Hemden noch Unterkleider; sie begnügten sich, um ihre Blösse zu decken, mit einem doppelt übereinander geschlagenen Mantel. Ein berühmtes Marmorrelief in der Villa Albani (abgebildet bei *Zoëga, Bassir.* 30., bei *Boissard I. tab.* 81.) soll Alexanders des Grossen Zusammentreffen mit Diogenes darstellen. Als Alexander ihn nämlich in einem Fasse von gebranntem Thone, das nach der Sonne gewendet war, ruhend antraf, frug er den Philosophen, ob er nicht einen Wunsch habe, dessen Erfüllung ihm angenehm sei? Da soll Diogenes die glaubwürdige Antwort gegeben haben: O König, freilich hab' ich einen Wunsch, den du erfüllen wirst, wenn du mir aus der Sonne gehst! Der alte Künstler hat die thönerne Tonne des genügsamsten Weisen hier so dargestellt, wie sie, nachdem sie ein junger Athener muthwillig zerbrochen hatte (der aber dafür eine öffentliche Züchtigung erlitt), vermittelst zweier Querhölzer von der Form eines Schwalbenschwanzes wieder ausgebessert worden war. (Die Figur Alexanders ist fast ganz von einer neuern Hand ergänzt.)

Diomedes, 1) Sohn des Tydeus und der Deipyle, Gemahl der Aegialea, nach Adrastos König in Argos. Laut der homerischen Sage tritt er bereits im Kriege der Epigonen auf, zieht mit achtzig Schiffen gen Troja und heisst der Stürmer der Schlacht, der Stärkste im Volke der Danaer. Auch ist er ein Günstling der Pallas Athena; sie nennt ihn: „Du meiner Seele Geliebter!“ und tritt zu ihm in

den Wagen, um den Ares zu bekämpfen, der sogar verwundet wird. Er wagt sich in den Kampf gegen die tapfersten Troer, gegen Hektor und Aeneas, und erscheint überhaupt bei allen bedeutenden Kämpfen vor Troja als einer der Vordersten, als der Rufer im Streit, stark wie ein Gott, auch als der Beste im Rathe. Bei den Leichenspielen zu Ehren des Patroklos trägt er einen Preis davon. — Wie bei allen trojanischen Helden wurde auch bei Diomedes durch die spätere Sage Manches hinzugedichtet, z. B. dass er mit Odysseus (Ulysses) das Palladium in Troja raubte und dass er diesen, der ihn auf dem Rückwege ins Lager meuchlings ermorden wollte, fesselte und vor sich hertrieb; dann dass er mit demselben den Palamedes ermordete. Das Palladium verlor er auf der Rückfahrt bei einer Landung in Attika (s. Demophon). Sein in Argos zurückgelassenes Weib Aegialea fand der Heimkehrende in ehebrecherischem Umgange; ja er musste fliehen und ging nun nach Aetolien, wo er seinem Grossvater Oeneus zu Hilfe kam (s. Agrius). Rückkehrend von Aetolien ward er nach Italien verschlagen, stand dem Könige Daunus gegen dessen Feinde bei, vermählte sich mit dessen Tochter Erippe und zeugte zwei Söhne, Diomedes und Amphinomos. Er starb unter den Dauniern und ward auf der nach ihm benannten Insel begraben. Nach anderm Bericht ward er vom kön. Schwiegervater ermordet; wieder Andre sagen, er sei auf einer der diomedischen Inseln (der Insel Tremiti) verschwunden und seine Gefährten seien bei ihrer unendlichen Trauer um ihn in Vögel verwandelt worden. In Italien wird dem Helden die Gründung mancher Städte zugeschrieben. Man verehrte ihn als Heros (schon bei Pindar ist er mit den Dioskuren unter die Götter versetzt) auf seiner heiligen Insel, zu Metapontum und anderwärts. — Zahlreich sind die antiken Darstellungen des Helden, in Reliefs und Gemmen, auf Vasen etc. Er charakterisirt sich darin durch frische, aber wenig veredelte Heldenkraft. Diomedes Kopf, der sich bei Tischbein III. aus dem Museo Pio-Clem. mitgetheilt findet, ist zweifelhaft. Auf den Gemmen hat D. die Chlamys fast immer auf aetolische Art um den Arm gewickelt. Der Palladienraub findet sich in allen Momenten, auch des Streites mit Odysseus, auf Gemmen und Vasen. Bei Millingen *inedited mon. I.* 28. findet man Diomed und Ulysses zwei Palladien raubend, ebenso auf einem Terracottenrelief der kön. Samml. zu Berlin (s. Theodor Panofka's Terracottenwerk). — 2) heisst Diomedes jener Sohn des Ares und der Kyrene, welcher als König der Bistonen in Thrazien seine Rosse mit Menschenfleisch fütterte. Die Sage lässt ihn durch Herkules tödten.

Dione, 1) Tochter des Okeanos (Ocean) und der Tethys, oder des Uranus und der Erde. Mit ihr zeugte Zeus die Afrodite. Im 5. Gesang der Iliade, Vers 370 ff., ist der Moment geschildert, wo sie die von Diomedes verwundete Tochter in ihre Arme nimmt. — 2) eine der Nereiden; 3) eine Tochter des Atlas, welche durch Tantalus Mutter des Pelops und der Niobe ward. Vergl. Hygin 82. 83.

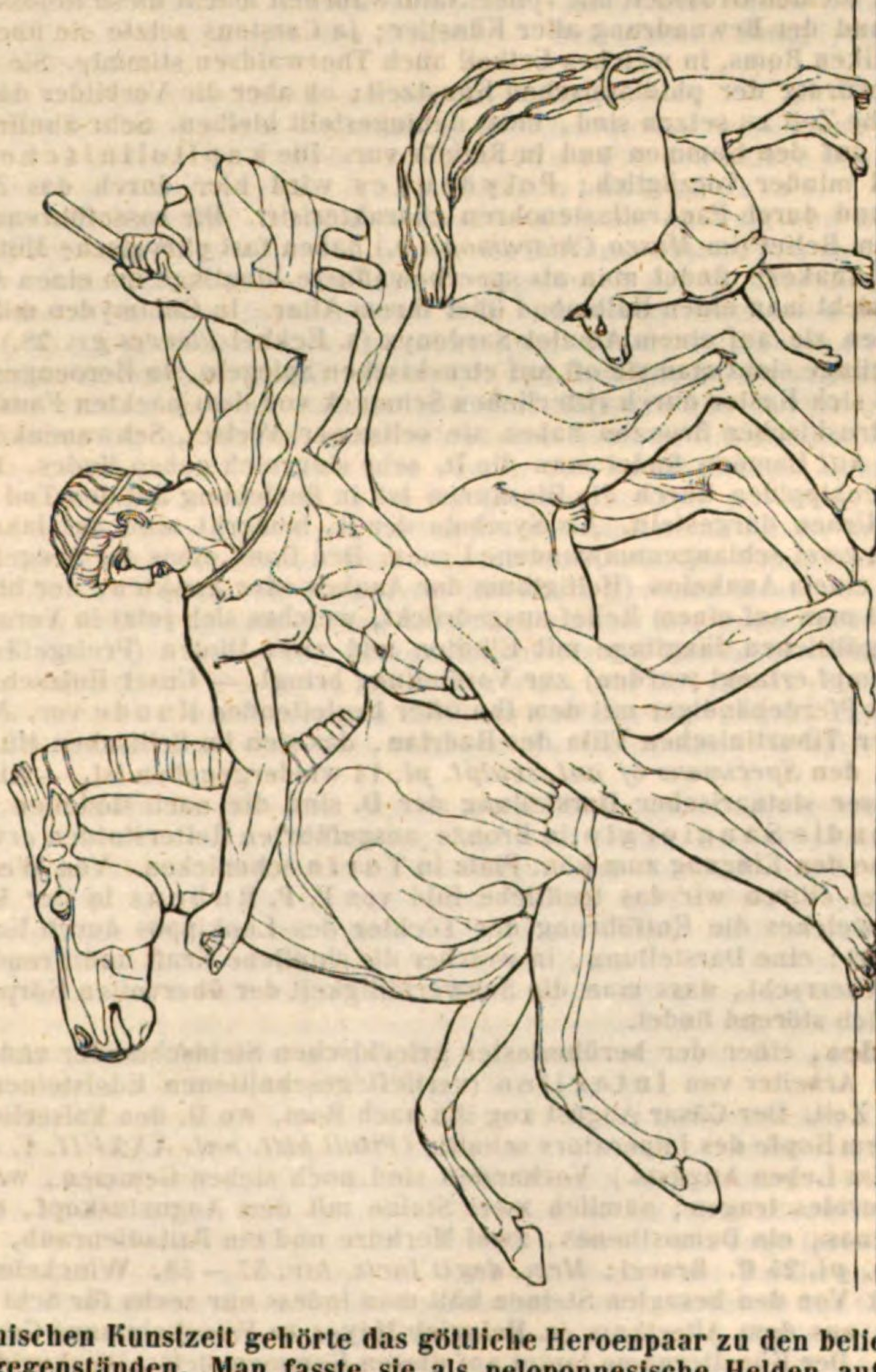
Dionysien; s. Bacchanalien.

Dionysodoros, Meister in der Ornamenten-Enkaustik, arbeitete in den neunziger Olympiaden für das Erechtheion zu Athen.

Dionysos; s. Bacchus.

Dioskuren (*Διόσκουροι*, zu deutsch Söhne des Zeus) nennt man das bekannte Heroenpaar Kastor und Pollux (letztrer auch Polydeukes genannt). Laut Homer (Odyssee XI. Vers 299) sind sie Söhne des Tyndareus und der Leda, daher sie auch die „Tyndariden" heissen. Kastor erscheint als ein ritterlicher rossetummelnder Mann, Polydeukes aber als ein Held im Faustkampfe. Nach Andern ist Polydeukes des Zeus Sohn und als solcher unsterblich, Kastor aber des Tyndareus Sohn und daher ein sterblicher Heros. Nach der Sage zogen sie gegen Athen aus, um Helena, ihre Schwester, aus den Händen des Theseus zu retten. Ferner nahmen sie Theil am Argonautenzuge und kämpften mit den Söhnen des Aphareus, Idas und Lynceus, deren Schwestern Phöbe und Hilaira sie entführt und geheirathet hatten. Im Kampfe fiel Kastor; Polydeukes aber, welchen ein Steinwurf zu Boden warf, ward durch Zeus in den Himmel erhoben. Da er aber nicht ohne seinen besten Freund und Gefährten Kastor leben und darum lieber seine Unsterblichkeit aufgeben wollte, so wurde es Beiden durch Zeus gestattet, einen Tag bei den Göttern, den andern in der Unterwelt zu verleben. Den Dioskuren oder Tyndariden wurde ein religiöser Cultus zu Theil, in welchem sich Zweierlei verschmolz, nämlich heroische Ehre menschlicher Tyndariden und der altpeloponnesische Cultus der grossen Götter. Im Allgemeinen galten sie als ein hilfreiches Götterpaar, daher sie auch „Anaktes" heissen, ganz besonders hinsichtlich der Schiffer. Hiemit hängt die Erzählung zusammen, dass sich nach einem Sturme auf der Argonautenfahrt Sterne auf ihren Häuptern zeigten; daher dann die Identificirung mit dem Zwillingsgestirn. Ferner galten sie als Beschützer der

Gastfreundschaft und man sah sie als Bestrafer Derjenigen an, welche dagegen frevelten. Sie waren als *Heldenjünglinge* auch *Vorsteher der Kampfspiele*; so standen zu Sparta ihre Standbilder am Anfang der Rennbahn, und auch zu Rom sah man ihre Bildsäulen im Circus. Ihr Cultus war besonders auf dem Peloponnes verbreitet, wo sie als alteinheimische Gottheiten von den erobernden Doriern adoptirt worden waren. Die ältesten und rohesten Versinnlichungen der Dioskuren, die sogenannten *Dokana*, bestanden aus zwei aufgerichteten Balken mit zwei genübergelegten. Das erste eigentliche Kunstwerk schufen Dipönos und Skyllis zu Argos, welche die D. mit Frauen, Kindern und Rossen aus *Ebenholz* schnitzten, an den Rossen aber selbst einige Stellen mit *Elfenbein* auslegten. In der folgenden gros-



(Kastor der Rossebändiger. Basrelief im Brittischen Museum.)

sen hellenischen Kunstzeit gehörte das göttliche Heroenpaar zu den beliebtesten Darstellungsgegenständen. Man fasste sie als peloponnesische Helden auf, die jedoch immer sehr viel von ihrer göttlichen Natur behielten, und liess sie in völlig tadelloser Jugendschöne erscheinen, von eben so schlankem als kräftigem Wuchs. Ein fast nie fehlendes Attribut ist die *Halbeiform ihrer Hüte*, oder sie sind gekennzeichnet durch ein auf dem Hinterhaupte anliegendes, *um Stirn und Schläfe starklockig hervortretendes Haar*, wie man es bei der Kolossalgruppe auf Monte Cavallo findet. In der Regel erscheinen die jungen schönen Helden zusammen auf hohen Rossen, mit Sternen über ihren eiförmigen Helmen. Die Unterscheidung des Faustkämpfers Pollux oder Polydeukes und des reisigen Kastor findet sich nur dann,

wenn sie in heroischer Umgebung, nicht wenn sie als Gegenstände des Cultus (als die athenischen Anakes und als Genien des Lichts in dessen Auf- und Untergange, wodurch sie auch eine Beziehung auf menschliche Lebensschicksale erhalten) dargestellt werden. Als Reiter schaut man sie auf vielen Münzen; Palmen haltend kommen sie auf den M. von Tarent vor. Auf römischen Denaren reiten sie neben- oder auseinander (ihr Loos führt sie nach entgegengesetzten Seiten). Die berühmteste statuarische Gruppe der Dioskuren sind die beiden Pferdebändiger auf dem Quirinal, 18 F. hohe, herrliche Figuren in Lysippischen Proportionen. Wahrscheinlich wurden sie nach Augustus, jedenfalls aber nach hellenischen Vorbildern gearbeitet; die Rosse sind als Parerga behandelt. Die Harnische, welche als Stütze dienen und mit den Statuen aus einem Stücke sind, haben entschieden römische Form. Die Verbindung einer idealen Grossheit mit voller Naturwahrheit macht diese Kolossalgruppe zum Gegenstand der Bewundrung aller Künstler; ja Carstens setzte sie über die gefeiertsten Antiken Roms, in welches Urtheil auch Thorwaldsen stimmte. Sie sind dem Geiste nach würdig der phidiassischen Kunstzeit; ob aber die Vorbilder dazu wirklich in so hohe Zeit zu setzen sind, muss dahingestellt bleiben. Sehr ähnliche Figuren kommen auf den Gemmen und in Reliefs vor. Die kapitolinischen Rossebändiger sind minder vorzüglich; Polydeukes wird hier durch das Zeusische Lockenhaar und durch Pankratiastenohren charakterisirt. Die rosseführenden Dioskuren in einem Relief (im *Museo Chiaramonti* 9.) haben fast phrygische Mützen. Die athenischen „Anakes" findet man als speerbewaffnete Jünglinge um einen Altar stehend; auch sieht man einen Halbmond über ihrem Altar. In Chlamyden mit Parazonien erscheinen sie auf einem Amulet-Sardonyx (s. Eckhel *Pierres gr.* 28.); als bewaffnete Jünglinge sieht man sie oft auf etruskischen Spiegeln. In Heroengesellschaft unterscheidet sich Kastor durch ritterlichen Schmuck von dem nackten Faustkämpfer Pollux. In etruskischen Bronzen haben sie seltsamer Weise „Schwanenköpfe über den Hüten." Auf Lampen findet man die D. sehr sinnreich neben Hades. Das Forttragen der Leukippiden durch die Dioskuren ist in Beziehung auf den Tod öfter auf etruskischen Urnen dargestellt. Als Symbole der D. bemerkt man auf lakedämonischen Münzen zwei schlangenumwundene Urnen. Den Dank eines der Seegefahr Entronnenen bei einem Anakeion (Heiligthum der Anakes oder Anakten, der hilfreichen Heroen) findet man auf einem Relief ausgedrückt, welches sich jetzt in Verona befindet und die göttlichen Jünglinge mit Eihüten und zwei Dioten (Preisgefässen, die durch Wettkampf erlangt wurden) zur Vorstellung bringt. — Unser Holzschnitt führt den Kastor als Pferdebändiger mit dem ihn öfter begleitenden Hunde vor. Nach dem Relief aus der Tiburtinischen Villa des Hadrian, das sich im Britischen Museum befindet und in den *Specimens of ant. sculpt. pl.* 14 wiedergegeben ist. — Als neuster Versuch grosser statuarischer Darstellung der D. sind die nach Modellen des Bildhauers Abbondio Sangiorgio in Bronze ausgeführten Reiterstatuen erwähnenswerth, welche den Eingang zum kön. Platz in Turin schmücken. Von Werken der neuern Malerei citiren wir das treffliche Bild von P. P. Rubens in der Münchner Pinakothek, welches die Entführung der Töchter des Leukippos durch Kastor und Pollux schildert; eine Darstellung, in welcher die sinnliche Kraft und Freudigkeit so bedeutend vorherrscht, dass man die Schwerfälligkeit der übervollen Körperformen nicht wesentlich störend findet.

Dioskurides, einer der berühmtesten griechischen Steinschneider und der ausgezeichnetste Arbeiter von Intaglien (vertieft geschnittenen Edelsteinen) in der Augustischen Zeit. Der Cäsar August zog ihn nach Rom, wo D. den kaiserlichen Siegelring mit dem Kopfe des Imperators schnitt. (*Plinii hist. nat. XXXVII.* 1, 4. Vergl. auch Sueton im Leben Augusts.) Vorhanden sind noch sieben Gemmen, welche den Namen Dioskurides tragen, nämlich zwei Steine mit dem Augustuskopf, ein sogenannter Mäcenas, ein Demosthenes, zwei Merkure und ein Palladienraub. (Stosch: *Pierres grav. pl.* 25 ff. Bracci: *Mem. degli Incis. tav.* 57—58. Winckelmanns W. VI. Taf. 8. *b.*) Von den besagten Steinen hält man indess nur sechs für ächt bezeichnete Arbeiten aus dem Alterthum (s. Heinrich Meyer zu Winckelmanns Gesch. d. K. Bd. XI. K. 2). Der Künstlername lautet auf diesen Gemmen stets „Dioskurides," daher man die bisher gäng und gebe Schreibung Dioskorides, die man von Plinius und Sueton angenommen, fallen lassen muss. D. hatte zwei Söhne, die sich ebenfalls im Steinschnitt auszeichneten; der eine heisst Erophilos (vergl. Winckelmanns W. VI. 2. S. 301), der andre aber Eutyches (vergl. Raoul Rochette: *Lettre à Mr. Schorn p.* 42). — Dioskurides ist auch der Name eines Künstlers aus Samos, der sich als Arbeiter zweier feinen musivischen Gemälde nennt, die in Pompeji entdeckt wurden. Winckelmanns Gesch. d. K. Bd. XII. K. 1. *Museo Borbonico IV.* 34.

Diota bedeutet bei den Alten dasselbe wie Hydria, Kalpe, Krossos, *urna,*

nämlich ein geräumiges, bauchiges, nach oben schmales, mit einem Fusse und zwei Henkeln (*δίωτος*) versehenes Gefäss zum Einschöpfen in Masse und zum Forttragen (auch auf dem Kopfe). Während der Ausdruck Hydria das Wassergefäss besagt, wird durch Diota speciell das Henkelgefäss bezeichnet. Unter den Begriff der Dioten fallen auch die Gefässe mit engem und verschliessbarem Halse, die zugleich zum Forttragen und Aufbewahren dienten. Die Verwandtschaft mit letztern ersieht man an den panathenäischen Preisgefässen, welche meist panathenäische Amphoren, aber auch Kalpiden und Hydrien heissen. Die korinthischen Hydrien waren gewissermasen Doppeldioten; sie hatten nämlich zwei Henkel oben und zwei kleinere mitten am Bauche. Eine prächtige Diota der königlichen Vasensammlung zu Neapel (Neapels Antiken, Zimmer VI. *col.* 2.) zeigt rings unter ihrer Mündung einerseits eine Minerva unter Troischen Kämpfern, andrerseits, doch kaum gesondert, Wagenrennen und Krönungen des Siegers. — Der attische Kampfpreis bestand in einer ölgefüllten Diota.

Diplax, Name des alten hellenischen Doppelmantels.

Diploïdion bedeutet den Ueberschlag des geärmelten weiten und faltenreichen ionischen Weiberrocks. (Vergl. den Art. Chiton.) Für den halben Oberchiton sagen die Attiker Hemidiploïdion, Krokotidion und Enkyklon.

Dipönos und **Skyllis**, zwei kretensische Künstler in Holz und Elfenbein, die um die 50. Olympiade lebten. Sie waren die Ersten, welche sich auch durch Bearbeitung des Marmors berühmt machten. Angesiedelt in dem kunstfleissigen Sikyon, bildeten hier diese vielseitigen Meister eine zahlreiche Schule von Bildschnitzern, Toreuten, Erzgiessern etc. Tektäos und Angelion, Klearchos aus Rhegium im italischen Grossgriechenland, Doryklidas und Medon aus Lakedämon und Theokles werden als ihre Schüler genannt. Dipönos und Skyllis arbeiteten vor ihrer Niederlassung zu Sikyon an verschiedenen Orten in Griechenland, namentlich zu Argos und Kleonä. Für letztre Orte wie für Sikyon schufen sie mehre Tempelbilder; am berühmtesten war ihr Werk im Dioskurentempel zu Argos, wo sie eine grosse Gruppe aus Ebenholz geschaffen hatten, darstellend Kastor und Polydeukes zu Ross, die Frauen derselben: Phöbe und Hilaira, und die Söhne Anaxis und Mnasinos. Nur an den Rossen soll Einiges aus Elfenbein gewesen sein.

Diprostyl und **Triprostyl** sind neuerlich erfundene, namentlich bei den Engländern in Gebrauch gekommene Benennungen für die Vorstandsweite der Portiken. Ein Diprostyl ist der Portikus, wenn er zwei, ein Triprostyl, wenn er drei Zwischensäulen weit aus dem Gebäude dahinter hervortritt. Hat der Portikus nur eine Vorstandsweite von einer einzigen Zwischensäule, so heisst er ein Monostyl.

Dipteros heisst bei den alten Griechen ein mit doppelter Säulenreihe umgebener Tempel. In der Vorder- und Hinterfront hatte der Dipteros gewöhnlich acht, an den Seiten funfzehn Säulen. Ein Dipteros von 8 Säulen an der Schmalseite und 17 Säulen an der Langseite ist der kolossale nördliche Tempel zu Selinunt auf Sicilien, ein noch kolossalerer Dipteros der Tempel des didymäischen Apoll bei Milet, welcher zehnsäulig und einundzwanzigsäulig ist. Pseudodipteros (falscher Dipteros) wird eine Abart genannt, wo die innere Säulenreihe in Wegfall kommt, die einzige umgebende Säulenstellung aber sich in derselben Abstandsweite vom Tempelhause wie die äussere Säulenreihe des Dipteros befindet. Der Pseudodipteros ist also der Form nach ein Peripteros, der sich den Anschein eines Dipteros gibt.

Diptycha (im Singular Diptychon) heissen die in spätrömischer Zeit gebräuchlichen, in der Regel zierlich aus Elfenbein geschnitzten, zusammenlegbaren und auf den innern Seiten mit Wachs überzogenen Täfelchen, welche zu Briefen der Freundschaft und Liebe dienten. Die Consuln, Prätoren etc. pflegten mit solchen Schreibtäfelchen, in welchen ihre Bildnisse eingezeichnet waren, am Tage ihres Amtsantrittes ihre nächsten Freunde zu begrüssen. Diese elfenbeinernen Tafeln zum Zusammenklappen, auf deren innere wachsüberzogene Seiten man die Briefe und Grüsse schrieb, waren auf ihren äussern Seiten mit flachen Reliefs geziert, durch welchen Umstand die noch erhaltenen Exemplare ein nicht geringes kunsthistorisches Interesse gewähren. Freilich gehört die ganze Klasse der Diptychen (es gab auch Triptycha und Pentaptycha, drei- und fünftäfliche Albums) dem spätern römischen Reich an; aber es bleiben diese Arbeiten immerhin wichtig theils als letzte Nachblüten der Antike, theils als Denkmale der beginnenden christlichen Kunst. Man theilt die D. in die Consularischen, in die von den Magistraten beim Antritt des Amts verschenkten und in die Kirchlichen ein. Nicht alle waren aus Elfenbein geschnitzt; man hatte auch hölzerne, sowie silberne mit Cälaturen, von welchen noch einige Reste Zeugniss geben. Die *diptycha consularia* weisen die Bilder von Consuln und darunter die Darstellung von

Circusspielen, Triumfscenen etc. auf; hingegen sind die *diptycha ecclesiastica* mit biblischen Gegenständen geschmückt. Schriften von Salig und Leich *de diptychis*, Donati *de' dittici*. Coste *sur l'origine des Diptyques consulaires, Mag. enc.* 1802. *IV. p.* 444. 1803. *V. p.* 419. Hauptwerk: Gori: *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum, opus posth. cum add. J. B. Passeri.* Florenz 1759. 3 Bde. (Beschreibungen und Abbildungen.) Weiteres über die elfenbeinernen Diptychen s. im Art. „Elfenbeinarbeit."

Dirce, nach griechischem Laut Dirke, war des Helios Tochter und des Lykos Gemahlin. Ihre tragische Geschichte s. unter Amphion. Ihr zerfleischter Leichnam wurde durch Bacchus, dessen Dienerin sie war, auf dem Kithäron in eine Quelle verwandelt. Auch erhielt ihren Namen eine Quelle und ein Flüsschen bei Theben, wonach Pindar der dircäische Schwan heisst.

Dircks, ein englischer Künstler, welcher eine die Methoden der Gypsographie und Glyphographie übertreffende Erfindung gemacht hat. Er beklebt eine Glasplatte an ihrem Rande mit einem Papierstreifen, reibt sie mit Terpentinöl ein und übergiesst sie mit geschmolzenem Wachse, so dass dieses eine anhängende Schicht von nicht mehr als Papierdicke bildet und ganz durchscheinend ist. Die so zubereitete Glastafel bringt er nun, das Wachs aufwärts gekehrt, auf den zu kopirenden Gegenstand, sei es Zeichnung oder Kupferstich, und so kann er denselben bequem und ganz treu mit elfenbeinernen Griffeln, oder ist es ein Stahlstich, mit Stahlnadeln nachzeichnen. Die vertiefte Zeichnung wird dann galvanotypirt und man erhält auf diese Art in kürzester Zeit und auf die leichteste Weise eine vortreffliche Platte, welche die feinste und sorgfältigste Stereotypie übertrifft, wobei man noch überdies die Mühe des Kopirens und Umkehrens der Zeichnung erspart.

Diskobolos, *discobolus*, Diskuswerfer; s. den folg. Art.

Diskus (nach griechischem Laut Diskos) heisst bei den Alten die Wurfscheibe, die bereits der frühesten Heroenwelt zu einer besondern Art gymnastischer Uebung diente. Schon Apollo, Orion, Perseus, Enikeus, Amphiaraos, Eurybotas u. A. werden in der Sage als geübte Diskuswerfer (*discoboli*) geschildert. Telamon tödtet seinen Bruder Phokus durch einen absichtlich fehlgeworfenen Diskus. Homer stellt den Eetion und Polypoites als stattliche Diskusschwinger dar. (Iliade XXIII. V. 844 ff.) In dieser Kunst aber soll Protesilaos alle Helden von Ilium überboten haben. Pindar rühmt die Dioskuren als kunstfertige Diskuswerfer, welcher Ruhm vornehmlich dem Polydeukes, dem in aller Gymnastik Erfahrenen, gelten muss. Odysseus zeigt sein Geschick im Werfen der Scheibe bei den Phäaken, die ebenfalls den Diskus zu handhaben wussten. (Odyssee VIII. V. 189.) Auch dem Diomedes gewährt dieses Spiel Vergnügen; ebenso den Myrmidonen des Achilles und den Freiern der Penelope. (Iliade II. Vers 773; Odyssee IV. 626. XVII. 168; Euripides Iphigenia in Aulis, Vers 200.) In jener Heroenzeit bestand die Wurfscheibe theils aus Eisen, theils aus Stein. Die ältesten Disken waren gewöhnlich steinerne. Im Beginn der historischen Zeit war der Diskus des Iphitus ein wichtiges Schaustück, das im Junotempel (Heräon) zu Olympia aufbewahrt wurde. Im Thesauros der Sikyonier im heiligen Haine Altis zu Olympia fand Pausanias drei Disken; ebenso viele gebrauchte man zur Ausführung des Diskuswurfes im olympischen Pentathlon. Von der Gestalt dieser Wurfscheibe hat sich eine genauere Beschreibung bei Lucian erhalten; hiernach ist der Diskus von Erz, rund, schwer und glatt, und ähnelt einem kleinen Schilde ohne Handhabe und Riemen. In der spätern Zeit findet sich der D. überhaupt stets von Erz. Kleiner war natürlich der D. der Knaben. Laut Krause's Gymnastik und Agonistik der Hellenen (Thl. I. S. 444) hatte der D. völlige Linsengestalt, war in der Mitte etwas stärker und lief nach der Peripherie schwächer aus, wodurch beim Wurfe ein sausendes schwirrendes Geräusch verursacht ward. Als isolirte Uebung wurde der Diskuswurf in der heroischen und homerischen Heldenwelt ausgeführt, in der spätern Zeit auch in den Gymnasien und Palästren. Auf den Kampfplätzen der öffentlichen Spiele aber fand der Diskuswurf (die Diskobolia) nur als ein Theil des Pentathlon statt. Ward das Letztere als eine der schönsten gymnastischen Uebungen betrachtet, so stand auch die Diskobolia als integrirender Theil desselben in hohem Ansehen; ja das Pentathlon wird auf den antiken Bildwerken vorzüglich durch die Wurfscheibe und die Halteren veranschaulicht; besonders findet man dies auf Vasen dargestellt. (Vergl. Krause's Gymnastik und Agonistik. Abbild. Thl. II. Taf. XIII. 44. 47. Taf. XVIII. *c*, Fig. 56 *b*. Taf. XVIII. *e*, Fig. 66 *m*.) [Ein bronzener Diskus von Aegina, mit zwei auf das Pentathlon bezüglichen Figuren, einem Springer mit Springgewichten und einem Wurfspiesswerfer, von sehr naturtreuer, sorgfältiger Zeichnung, wird mitgetheilt von Emil Wolff in den Annalen des archäolog. Instituts zu Rom IV. *p.* 75. *tav. B.*] Zu Sparta war der Diskuswurf eine

beliebte Uebung, sowie das Pentathlon hier ganz vorzüglich getrieben ward. Auch die Atheuer liebten dieses Wettspiel, sowie es den Römern der Kaiserzeit Vergnügen gewährte. Die Ausführung des Scheibenwurfes erforderte bedeutende Uebung und Geschicklichkeit. Der Abwerfende legte den Oberleib etwas vor und beugte sich ein



(Diskuswerfer von Myron.)

wenig nach rechts hin. Der rechte Arm mit der vom Diskus belasteten Hand fuhr nun zunächst zurück bis zur Höhe der Schultern und schickte dann in rascher Bewegung vorwärts einen Bogen beschreibend die Scheibe in die Lüfte, wodurch ihr Schwung und Richtung aus der Tiefe in die Höhe gegeben ward. Der Standort, von wo aus der Diskus geworfen ward, war eine kleine Erhöhung, **B a l b i s** genannt, die man auf

Gemmen veranschaulicht findet. (Krause's Gymn. u. Agon. Abb. Taf. 18 *c*, Fig 54 *b*.) Der Scheibenwerfer beabsichtigte vorzüglich die Weite und warf daher die Scheibe nicht höher, als der genommene Bogen die Weite beförderte. Nach einem Ziele wurde nicht geworfen; nur die Entfernung des zu Boden gefallenen Diskus vom Orte des Abwurfes entschied den Sieg. Darum wurden auch die Stellen genau bezeichnet, wo der abgeworfene Diskus zuerst den Boden berührte. Das Weiterspringen des vom Boden zurückprallenden Diskus galt nichts. — Die Bildwerke der Alten stellen Scheibenwerfer in mannigfacher Haltung vor, als Antretende, als den Wurf Ausführende und als mit der Siegespalme Geschmückte. (Vergl. hierüber Krause's Gymnastik und Agonistik der Hellenen, Leipzig 1841, Thl. I. S. 452 ff.) Am Wichtigsten sind natürlich die statuarischen Darstellungen. Naukydes hatte einen trefflichen antretenden Diskobolos geschaffen, welcher vielfache Nachbildungen erfuhr. Nach Visconti's Vermuthung (*Mus. Pio-Clem. t.* 3. *p.* 34. *tav.* 26) dürfte der „ruhig stehende Diskobolos" nach der im Alterthum so berühmten naukydischen Statue kopirt sein. Für ausgemacht kann es mindestens gelten, dass jene schöne Statue im pioclementinischen Museum die Nachahmung eines vornehmen Kunstwerkes ist, weil noch zwei andre ähnliche Figuren von grossem Verdienst, aber von minder guter Erhaltung, vorhanden sind. Eine derselben ist nach England gekommen (*Cavaceppi, raccolta. t.* 1. *tav.* 42), die andre befindet sich in der borghesischen Villa (*Sculture, stanza* 7. *n.* 9). An dieser letztern ist die angefügte Hand mit dem Diskus Fragment einer vierten ähnlichen Figur. — Urheber des berühmtesten, in Ausführung des Wurfs begriffenen Diskobolos war der grosse Erzgiesser Myron von Eleutherä. Das Meisterwerk stand noch in Athen zu Zeiten des Lucian. Acht Nachbildungen sind uns davon erhalten. Eine der schönsten Kopien ist die im J. 1781 in der *Villa Palombara* zu Rom ausgegrabene und an die Familie *Massimi* gekommene; ihre Haltung stimmt ganz mit den Angaben bei Quintilian (Buch II. Kap. 13) und Lucian (*in Philops. c.* 18) überein. Dieselbe Vorstellung ist auch durch die antike Malerei auf Gefässen, sowie durch die Glyptik auf Gemmen mit mannigfachen Abweichungen anschaulich gemacht worden.

Diskus wird zuweilen der Teller genannt, auf welchem die Hostien bei der Consecration liegen.

Dismas, Name des „guten Schächers," jenes bussfertigen Sünders, welcher dem Heiland zur Rechten am Kreuze hing. Wegen seiner Bekehrung und in Betracht der Tröstung, die er von Jesu mit den Worten empfing: „Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein," hat man den Dismas zum Patron der zum Tode verurtheilten Verbrecher gemacht. Sein Gedächtniss fällt mit dem Feste des Leidens Christi (*Passio Domini*) auf denselben Tag: 25. März. [Der böse unbekehrte Schächer führt in dem von Nikodemus geschriebenen apokryphischen Evangelium den Namen Gestas.]

Displuviatum wird das gleichsam das Centrum des antiken römischen Hauses bildende Cavaedium benannt, wenn sich die Bedachung rückwärts vom Impluvium (dem offnen Lichtraum des Cavaedium) absenkte. Durch diese besondre Einrichtungsweise zur Ableitung des Regenwassers fiel ein Theil des vorspringenden Dachgebälkes sammt den Interpensiven (aufruhenden Balken) weg, wodurch den angrenzenden Zimmern mehr Licht verschafft wurde. Es blieb nur der Uebelstand, dass das Regenwasser nicht immer schnell genug von den abführenden Röhren aufgenommen und abgeleitet werden konnte, daher es leicht überströmte und dem Tünchwerke der Wände Schaden verursachte. Vergl. Aloys Hirt: Lehre der Geb. S. 273, dazu Tafel XXVI, Fig. 4. Ferner die Vitruv-Ausgaben von Sim. Stratico [*T. III. P. II. Tab. I. fig.* 4 — 5] und von Marini [*T. IV. Tab. CII. fig.* 3—4.]

Distegia soll ein zweites Gestock bedeuten, das nur wenige Häuser der alten Griechen, aber viele der Römer aufwiesen. Richtiger wird wohl Distega (von *στέγη*, Decke) geschrieben. Vitruv in seiner Construction des griechischen Hauses spricht nirgends von einem zweiten Stockwerke. Auch hatten gewiss Häuser von grossem Umfange mit doppeltem Peristyl kein zweites Geschoss (Hyperoon), etwa einzelne Theile ausgenommen, welche behufs besonderer Zwecke höher aufgeführt über die übrigen Abtheilungen emporragten. So bezeichnet Demosthenes einen hohen Theil des Hauses durch Pyrgos, in welchem weibliches Dienstpersonal seinen Aufenthalt hatte. Ausserdem hatten zu Athen mehre Häuser über das untere Stock hervorragende Erker oder Balkone (*τὰ ὑπερέχοντα τῶν ὑπερῴων*), welche Hippias mit einer Steuer belegte. — Wie das hellenische Wohnhaus hatte auch das altrömische Haus nur ein Gestock; doch findet man schon im Jahre Roms 566 ein zweites Geschoss, indem bei Livius (B. XXXIX. 14.) das *coenaculum super aedes* erwähnt wird. Varro gedenkt der Coenacula gleichfalls als Zimmer des zweiten Stocks (*posteaquam in superiore parte coenitare coeperant, superior domus universa coenacula dicta*). Die

Treppen waren entweder im Innern des Hauses oder auch von aussen angebracht. Sehr hohe Häuser kamen unter August auf; solche waren namentlich die grossen *insulae* genannten Miethshäuser in der Kaiserzeit, die ihren Besitzern bedeutende Zinsen trugen; man baute sie so vielstöckig, dass sich Augustus, besorgt wahrscheinlich über die mit den leichten Speculationsbauten zunehmende Unsolidheit der Häuser, zu einer gesetzlichen Bestimmung veranlasst sah, wonach die Häuserhöhe fortan nicht über sechzig Fuss betragen durfte. So gab es also in Rom nicht blos „Distegia," sondern auch, wenn wir das Stammwort dieses Ausdrucks beibehalten wollen, Tristegia, Tetrastegia und Pentastegia. — Zu bemerken bleibt, dass man unter Distegia oder Distega auch ein zweistöckiges Gerüst auf Theatern versteht.

Distelbarth, Friedrich, geb. um 1780, bildete sich im Atelier Heinrich Danneckers zu Stuttgart zu einem der tüchtigsten Modellirer und Steinbildner aus. Seine umfänglichste Arbeit sind die herrlichen Basreliefs in den Giebelfeldern der Villa Rosenstein bei Stuttgart. Diese Steinbildwerke führte er nach Entwürfen des Historienmalers Friedrich Dieterich aus; sie stellen den Morgen und Abend in schöner antiker Anschauungsweise durch die Auffahrt des Phöbus Apollo und der lunarischen Diana dar. Ueber Distelbarths weitere Leistungen fehlen uns leider die nähern Notizen. Wir können nur noch beifügen, dass er den Titel eines kön. würtemberg. Hofbildhauers und die Stelle eines Professors für das Skulpturfach an der Stuttgarter Kunstschule erhielt.

Disteli, Martin, Zeichner und Maler, berühmt als einer der geistreichsten Karikaturenzeichner, ward im J. 1802 zu Olten im Kanton Solothurn geboren. Er besuchte die Schule zu Luzern und machte hierauf, bestimmt für den Staatsdienst, seine gelehrten Studien auf der Hochschule zu Jena. Hatte er schon in Luzern als gelegentlicher Karikaturist die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, so geschah dies noch ungleich mehr in Jena, wo er zum Amüsement eines brummenden (d. h. sitzenmüssenden) Burschen mit dem Tintenrührer auf den Wänden des Carcers zwei grosse witzige Zeichnungen entwarf, welche wegen des treffenden komischen Figurenausdrucks dermasen Eclat machten, dass auch der Grossherzog von Weimar diese „Geniestreiche an der Carcerwand" zu besichtigen kam. Disteli hatte hier an der einen Wand den Raub der Sabinerinnen in halblebensgrossen Figuren, an der andern aber den Marius dargestellt, welcher als altes bemoostes Haupt mit Schlafmütze und Thonpfeife sehr nachdenklich auf den Trümmern von Karthago sitzt. Auch die officiellsten Gesichter mussten beim Anblick dieser Dintenfresken menschliche Mienen machen, und es ward dann das Lokal, um die Bilder vor Unbilden zu schützen, auf Befehl des Grossherzogs geschlossen. Disteli hatte, in richtiger Selbsterkenntniss, die gelehrten Studien nie eifrig betrieben; seine Hauptbeschäftigung war in Jena das Zeichnen nach Präparaten, nach der Thier- und Pflanzenwelt. Die Verhältnisse des menschlichen Körpers studirte er an sich selbst und an seiner muntern Umgebung. Ausser den besagten Monochromen im Carcer zeichnete er zu Jena auch ein paar geistreiche Blätter in Beziehung auf den spanischen Feldzug und den Congress zu Verona. Jena mit München vertauschend, führte er in der Isarresidenz ein grösseres Gemälde aus, das auf der dortigen Ausstellung vielfachen Beifall ärntete, natürlich nicht von Seiten der Malerei, wohl aber wegen der geistvollen Composition. Zum eigentlichen Maler sich nicht geschaffen fühlend, übte er fortan auf das Eifrigste sein durch Erfindungsgeist so bevorzugtes Zeichnertalent. Zunächst wurde sein Name verbreitet durch die vortrefflichen satirischen Zeichnungen zu den Fabeln von Abrah. Eman. Fröhlich. Diese Blätter, belebt durch den naivsten, ächt künstlerischen Humor, sind in ihrer Art wahre Kleinode; Disteli hat hier auch gezeigt, wie sehr er es verstand, persönliche Anspielungen so allgemein verständlich vorzutragen, dass sie auch dem Nichtkenner der Persönlichkeiten sofort einleuchtend sind und ebenso anziehend als dem Kenner selbst erscheinen. Alle Charaktere sind durch Menschen mit Thierphysiognomieen geschildert und in dieser Weise bewundernswürdig durchgeführt. Disteli'sche Karikaturen findet man auch in den „Alpenrosen auf das J. 1832," in welchem Taschenbuch noch eine grössere Composition: „Landenbergs Urphede" bemerkenswerth ist. Im J. 1833 lieferte er ein Titelkupfer zu R. Meyer's charakteristischen Thierzeichnungen. Fortwährend viel bei literarischen Unternehmungen betheiligt, wendete er sich vorzugsweise der politischen Karikatur zu, worin er ausserordentlich viel Ergötzliches leistete. Als politischer Satirist von der Kraftfarbe der freisinnigsten Schweizer bewährte er sich durch seinen berühmt gewordenen Schweizerischen Bilderkalender, den er seit 1839 zu Solothurn herausgab und der noch 1845 mit eingedruckten Bildern nach seinen Zeichnungen erschien. (Dieser Kalender wird als „Disteli-Kalender" fortgesetzt und soll noch einige Jahre aus dem reichen Mappennachlasse des Künstlers versorgt werden können.) Leider ward Disteli in der

vollen Blüte seiner Schaffenskraft vom Tode dahingerafft; er starb zu Solothurn am 18. März 1844. Eine seiner geistreichsten Compositionen (dieselbe ist in lithographirtem Contur zu Solothurn erschienen) dürfte die Empörung der Hasen gegen den Jäger sein. Ein ganzes Hasenheer stürmt auf den Tyrannen Waidmann los, hängt sich ihm an Flinte, Hut, Kleider, plündert seine Jagdtasche und quält den beinah vor Entsetzen Hinsinkenden mit ausgelassener Freude. Von fern sehen der grossen Weltbegebenheit zwei riesen- und geisterhafte Hasengestalten in feierlicher Stellung zu, als riefen sie dem Jäger das donnertönige *Dies irae, dies illa!* — Im J. 1841 erschienen zu Solothurn: „Abenteuer des berühmten Freiherrn von Münchhausen. 1r. Theil. Landreisen. Mit 16 radirten Blättern von Martin Disteli.“ In Verbindung mit Hieronymus Hess hat D. auch einige Umrissradirungen mit burlesken Darstellungen zum schweizerischen Taschenbuch Alpina für 1841 gesteuert.

Distelrath, ein niederrheinischer Ort, zwischen Düren und Zülpich, rühmt sich der ältesten Pfarrkirche dieser Gegend.

Diterichs, Friedrich Wilhelm, geb. 1702 zu Uelzen im Lüneburgischen, kam frühe nach Berlin, wurde ein Schüler des Baumeisters Böhme, arbeitete als Conducteur viel unter demselben und ward darauf endlich Kriegsrath und Oberbaudirektor. Als solcher nun führte er zu Berlin die böhmische Kirche auf und gab auch der kleinen Gertrauden- oder Spitalkirche ihre heutige Gestalt. Ferner entwarf er die Risse zum Palast der Königin der Niederlande, welchen Andreas Krüger ausführte und dessen von acht gekuppelten ionischen Säulen getragner Balkon erst im J. 1777 hinzugefügt ward. Von Diterichs datiren auch der grosse Palast des jetzigen Kriegsministeriums und viele ansehnliche Privatgebäude Berlins, wie unter andern das schöne Haus in der Leipziger Strasse Nr. 57. In Potsdam war er bei den damals dort beginnenden grossen Bauten mehrfach beschäftigt; er legte z. B. die sechs prächtigen Terrassen vor dem Schlosse Sanssouci an. Ferner führte derselbe am Friedrich-Wilhelms-Graben die Weissenberger Schleuse neu aus Werkstücken auf, und leitete auch den Schlossbau in Schwedt; als eins der bemerkenswerthesten Werke dieses Baumeisters ist aber schliesslich noch die höchst zierliche Kirche in dem nahgelegenen Dorfe Buch zu bezeichnen. Diterichs, der schon 1752 seinen Abschied von der Oberbaudirektion genommen, starb 1784 zu Berlin.

Ditmer, Johann, ein niederländischer Stecher, der um 1538 geboren ward und um 1574 blühte. Er stach nach Mich. Cocxie, Crispin van den Broeck und Martin de Vos in einem Style, welcher dem des Cornelius Cort ähnelt, aber nicht so richtig ist. Ditmer (auch Ditmar geschrieben) starb zu Antwerpen 1603. Sein Stich der Sinnbilder der Evangelisten (gr. Fol.) nach Cocxie ist vom J. 1574; mit dem J. 1576 sind seine Stiche nach Broeck's Erfindung bezeichnet.

Ditriglyphisch heisst bei dorischen Säulengebälken die Anordnung, wenn in den Friesen zwischen je zwei Säulen zwei Triglyphe erscheinen.

Dittenberger, Joh. Gustav; s. den Art. „Neuere deutsche Kunst.“

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

RUDOLF

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Romberg, Johann Andreas / Romberg, Johann Andreas, / Faber, Friedrich,

Conversations-Lexicon für bildende Kunst

Bd.: 2

Leipzig 1846

Art. 260 f-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258746-2